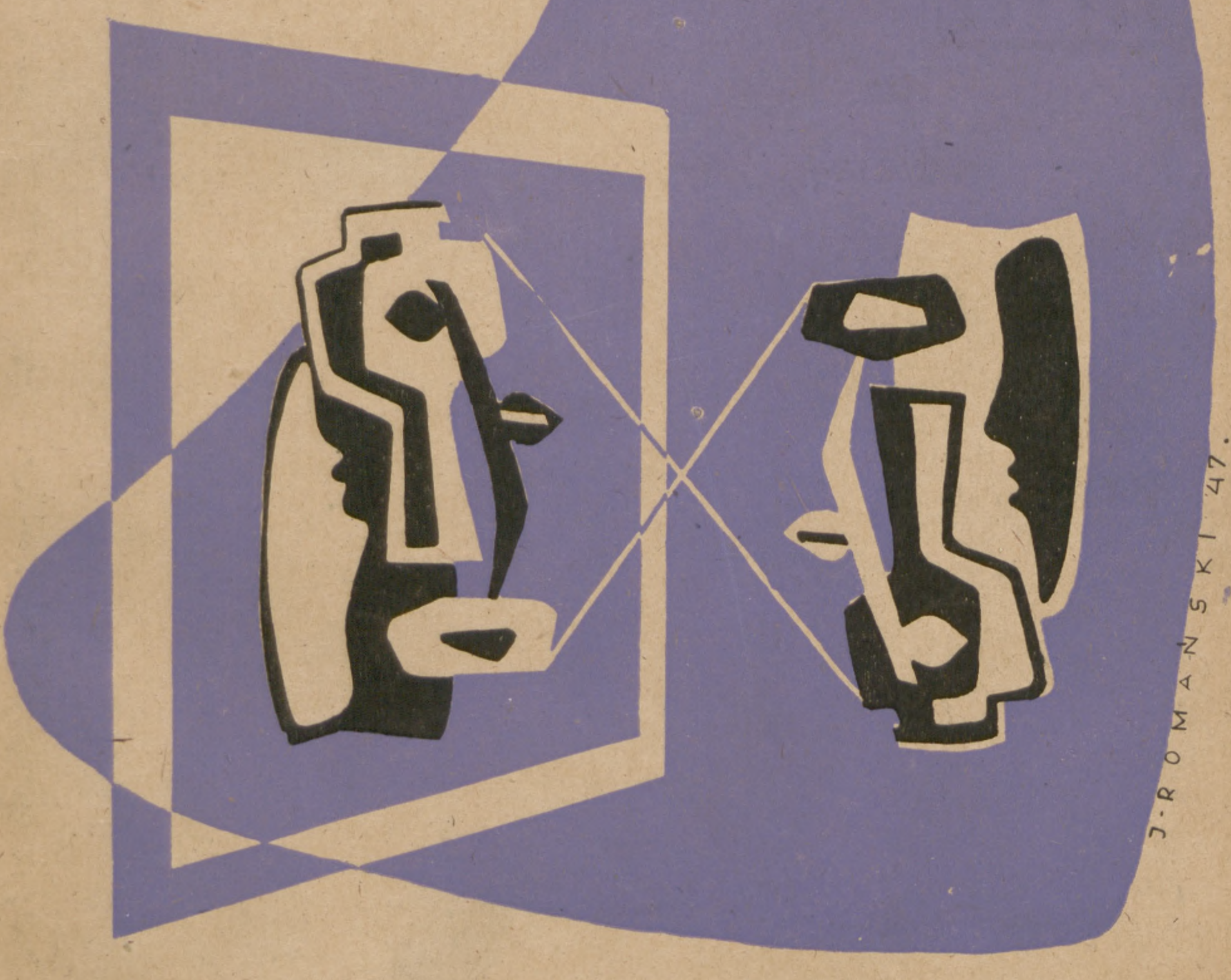
CENA 200 ZŁ

ŚWIAT FOTOGRAFII



NR · 7 · MARZEC · 1948

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII UŻYTKOWEJ I ARTYSTYCZNEJ

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU

Pismo ukazuje się z subwencji Komitetu Ministrów do spraw Kultury oraz z subwencji Ministerstwa Kultury i Sztuki.

ROK III MARZEC 1948 NUMER 7

WYKAZ

Contens.

JAN SUNDERLAND

Przyczynki do podstaw psychologicznych twórczości i odbiorczości artystycznej

Prof. Jerzemu Landemu, najlepszemu przyjacielowi, który się niemało napracował, by ze mnie — pstrykacza, nieuka i pół — cepra zrobić fotografika, petrażycjan na i umiarkowanego taternika (nie twierdzę że mu się udało) — poświęcam.

Wstęp

Rozważania niniejsze są oparte na nauce psychologii i socjologii prof. Leona Petrażyckiego, w szczególności na twierdzeniu, że zjawiska estetyczne zachodzą, jako takie, wyłącznie w psychice ludzkiej, a nie w świecie materialnym. Budynek, rzeźba, obraz, książka istnieją materialnie; „piękno", „sztuka", „dzieła sztuki" mają byt wyłącznie psychiczny, i badać je można jedynie jako stany i procesy psychiczne.

Muszę wyjaśnić znaczenie kilku terminów, jakich w artykule używam. Mianowicie: emocja, emocja estetyczna i emocja artystyczna.

Wyrazu „emocja" używam w tym znaczeniu, jaki mu nadał Petrażycki. Mianowicie, dotychczasowa psychologia dzieliła zjawiska psychiczne na trzy klasy: poznania, uczucia (doznawcze, bierne) i woli (popędowe, czynne). Petrażycki, badając te zjawiska doszedł do wniosku, że podział ten nie odpowiada rzeczywistości, że jest niezupełny; że istnieje cała klasa zjawisk, i to nieraz w życiu najważniejszych, a z pewnością najliczniejszych, których cechą specyficzną jest ich charakter podwójny: doznaw-

czy i zarazem popędowy, które to cechy są tak ściśle ze sobą związane, że przeżywać ich oddzielnie nie można. Typowymi przykładami zjawisk tego rodzaju czyli emocyj są zjawiska głodu-apetytu, pragnienia, popędu płciowego.

Za emocję w powyższym znaczeniu uważam przeżywanie piękna i sztuki.

Odróżniam emocje dwojakie: estetyczne i artystyczne. Aczkolwiek dla celów tego artykułu odróżnienie to ma znaczenie drugo- lub trzeciorzędne, podaję na czym się ono zasadza, aby nie raczyć czytelników pustymi dźwiękami.

Pod terminem „estetyczny" rozumiem coś, co się odnosi do poczucia piękna formy.

Pod terminem „artystyczny" — coś, co się odnosi do poczucia udatności estetycznej tworu ludzkiego, czyli jego zgodności z domniemanym celem estetycznym tworzenia.

Więc piękny zachód słońca wywołuje emocję estetyczną.

Obraz malowany, rzeźbiony lub słowny, wzruszający zarówno pięknem formalnym (np. pięknem kompozycji liniowej i barwnej), jak i odpowiedniością formy dla danej treści, np. wzruszający tymże samym pięknem, jako właściwą w naszym odczuciu ramą formalną dla piękna treści — wywołuje emocję zarówno estetyczną, jak i artystyczną. Np. Madonna Sykstyńska, Nike z Samotracji, Sonety Krymskie.

Dzieło zaś przyciągające, czyli budzące uznanie emocjonalne tylko odpowiedniością formy dla danej treści, lecz nie wzruszające pięknem — wywołuje wyłącznie emocję artystyczną, a nie estetyczną; względnie wywołuje też emocję estetyczną ujemną, obok artystycznie dodatniej — poczucie brzydoty, usprawiedliwionej artystycznie. Przykładem tej ostatniej jest aprobata emocjonalna (siła przyciągająca) brzydoty wiedźm Goyi lub niektórych plansz Felicjana Ropsa; albo użycie nieestetycznych obrazów i wyrazów w pieśni XVIII Piekła Dantego, o czym komentator Benvenuti de Rambaldis de Imola powiada, że autor „certe non potest melius loqui, considerata persona de qua loquitur, quia sermones sunt formati secundum subiectam materiam".

Przez „dzieło sztuki" rozumiem twór ludzki, budzący emocję estetyczną lub artystyczną.

I.

Poznanie przyczyn może prowadzić do opanowania skutków; „może" tylko, bo skutki mogą się nie dawać opanować przez człowieka, mogą się znajdować poza zasięgiem woli ludzkiej. Ale bez poznania przyczyn, w drodze czysto empirycznej, opanowanie skutków jest możliwe jedynie w dziedzinach czynności najprostszych, najprymitywniejszych. Między innymi, sądzę że może powstać wiedza, której przedmiotem będą konkretne czynniki twórczości artystycznej i miłośnictwa artystycznego (czyli odbiorczości, wrażliwości artystycznej, dyletantyzmu w pierwotnym, szlachetnym znaczeniu tego słowa). Powstanie tej nauki i jej pogłębienie mogłoby mieć doniosłe znaczenie praktyczne zarówno dla popierania twórczości jak i dla rozpowszechniania odpowiednich zamiłowań u laików, może więc wpływać dodatnio zarówno na poziom sztuki, jak i na jej zasięg, na dźwięk jaki budzi. Może przeciwdziałać paczeniu i zagłuszaniu talentów i — co ważniejsza — wychowywać ogół, przetwarzać „masy" w „publiczność".

Nie ma recepty na geniusz. Ale znając czynniki, tak dodatnie jak ujemne, twórczości artystycznej — ich istotę, warunki powstawania, rozwoju, potęgowania się i zaniku — można będzie wysnuć pewne wnioski, zmierzające do pielęgnowania czynników dodatnich, a wypleniania ujemnych. W ten sposób stwarzałoby się świadomie i konkretnie warunki, wywołujące lub potęgujące, podświadome procesy psychiczne, których owocem jest twórczość; względnie — twórczość o pożądanym charakterze, np. o charakterze wybitnie narodowym, o działaniu uszlachetniającym itd.

Podobnie, po poznaniu istoty, warunków powstawania, rozwoju, potęgowania się i zaniku czynników wrażliwości artystycznej można będzie zapewne świadomie i konkretnie popierać czynniki sprzyjające jak najbardziej powszechnemu, wszechstronnemu i głębokiemu odczuwaniu i rozumieniu sztuki — względnie takiej sztuki, której rozpowszechnienie jest społecznie pożądane, zwalczać zaś czynniki o działaniu przeciwnym.

Być może, że zupełne opanowanie emocyj artystycznych, twórczych i odbiorczych jest utopią, prawdopodobnie zresztą byłoby ono dla nich szkodliwe; lecz trudno przypuścić, aby wszelkie próby w tym kierunku miały być zupełnie bezowocne, aby (po pewnym czasie, może bardzo długim, i po zastosowaniu do badań odpowiedniego nakładu inteligencji i pracy badawczej, zapewne dość znacznego) nie przyniosły nawet najmniejszej poprawy. Poza nauczaniem odpowiednich technik, czyli poza stroną rzemieślniczą sztuki, nauczanie artystyczne ma dzisiaj przeważnie charakter empiryczny, tak jak np. medycyna średniowieczna. Sądzę, że droga powyższa może mu dać podstawy bardziej naukowe, a przez to przyczynić się do jego ulepszenia (np. do oczyszczenia z błędów nauczania, opartych li tylko na rutynie, z metod niecelowych albo szkodliwych, lecz stosowanych z przyzwyczajenia, albo z błędów opartych na nadziejach związanych z tezą pedagogiczną błyskotliwą, efektowną, lecz niesprawdzoną przez doświadczenie i błędną (por. np. stosowanie wykresów graficznych do nauki literatury ojczystej — „krzywa uczuć Skrzetuskiego") — właśnie przez wykazanie niecelowości wzgl. szkodliwości tych metod i tez. Krótko mówiąc, trzeba odkryć biologię sztuki (twórczości i odbiorczości), aby stworzyć jej higienę.

Program to wielki i na daleką metę. Nie myślę się kusić w niniejszym artykule o jego rozwiązanie. Moim zamiarem jest podać pewne spostrzeżenia, z których, w moim przekonaniu, można wysnuć pewne wnioski, zwłaszcza metodologiczne. Może część ich będzie jałowa lub błędna, może większość, może wszystkie. Niektóre spostrzeżenia i hipotezy są z pewnością za słabo rozwinięte, inne niedostatecznie sprawdzone. Sądzę że to nie powinno być powodem porzucenia moich usiłowań. Niepodobna bowiem przewidzieć kierunku ani doniosłości, jakie może przybrać kiedyś rozwój rzuconej myśli lub obserwacji.

II.

Wydaje się (uzasadniam to niżej, w punktach 4—6 i 8), że procesy artystyczne twórcze i odbiorcze mają w nader istotnej części inną genezę, inne zadania i inną naturę;

że pochodzą z różnych rodziców i są ulepione z innej gliny. Że mianowicie zasadniczo twórczość wynika z potrzeby zużycia nadmiaru energii, z potrzeby przeżycia samego procesu twórczego, bez względu na wynik estetyczny względnie artystyczny; odbiorczość — z potrzeby stosunkowo biernego przeżycia tych lub innych wzruszeń kontemplatywnych; pierwsza — z potrzeby wyzwolenia nadmiaru siły, osłabienia tonu życia wewnętrznego; druga — z dążenia do wzmocnienia go. Badanie obu tych dziedzin psychologii winno tedy mieć na uwadze, że aczkolwiek obie dotyczą sztuki, jednakże (wobec różnicy ich natury oraz funkcyj indywidualnych i społecznych) materiał, jaki badanie ujawni co do każdej z nich, może nie mieć zastosowania do drugiej. W konsekwencji również wnioski, dotyczące twórczości, a wysnute z odpowiedniej części materiału obserwacyjnego, nie dadzą się zastosować automatycznie, bez kontroli, do odbiorczości — i odwrotnie. Psychologię obu tych dziedzin wypada zbadać osobno.

Zaciemnia obraz i utrudnia analizę ta okoliczność, że produkcją artystyczną lub zamierzoną jako taką zajmują się nie tylko szczerzy twórcy, tj. jednostki obdarzone odpowiednimi dla twórczości właściwościami psychicznymi, działające z impulsu rzeczywistych pobudek twórczych, lecz także jednostki z natury nietwórcze, których pobudką jest zarobek, snobistyczne pragnienie uznania itd. Z pobudek nietwórczych powstaje zwłaszcza część produkcji malarskiej i literackiej. Testament, którym pewien zamożny obywatel ziemski ufundował nagrodę pieniężną dla autorów poezyj, pochodzących z jego rodziny, wywołał w tej rodzinie orgię „poezyj". Jakich poezyj!

Z drugiej strony, istnieją jednostki potencjonalnie twórcze, którym okoliczności życiowe nie pozwalają się zająć twórczością, które pozornie są tylko odbiorcami sztuki.

Badania nad obiema dziedzinami procesów psychicznych winny mieć na uwadze tę okoliczność — pozorność części twórczości w jednych wypadkach, oraz noszenie przez twórczość maski odbiorczości w innych — i wprowadzać odpowiednie korektywy.

W moim artykule pt. „Formy geometryczne w sztukach plastycznych" („Przegląd Współczesny" r. 1937, VIII—IX) dotknąłem pokrótce zagadnienia przetwarzania się w psychice ludzkiej tego, co się widzi, na wizję artystyczną. Zaznaczyłem, że proces odbioru artystycznego nie jest bierny; że patrząc na dzieło sztuki odbiorca nadal analizuje i syntetyzuje oglądane dzieło, że je przetwarza, tak jak artysta przetworzył rzeczywistość na wizję, ujawnioną w obrazie. Wyraziłem pogląd, że może nie ma różnicy gatunkowej między procesem twórczym,[1]) a procesem odbiorczym, że różnica tyczy się tylko intensywności przeżycia. Niepowodzenie kubizmu tłumaczyłem m. in tym, że kubizm, doprowadzając zbyt daleko uproszczenie obrazu świata, nie pozostawiał miejsca dla analogicznego dalszego przetwarzania przez odbiorców.

Obecnie sądzę, że pogląd powyższy wymaga jeszcze dyskusji oraz zastrzeżenia co do zakresu. Być może, iż jest on zasadniczo trafny. Jednakże dziś mi się wydaje, że energia, z jaką dokonywa przetworzeń czysty odbiorca, jest tak nieskończenie mniejsza od analogicznego nakładu energii u twórcy, że można ją pominąć w rozumowaniach bez szkody dla wniosków i przyjąć, że czysty odbiorca oglądanego dzieła sztuki na własną wizję nie przetwarza, że jest artystycznie bierny. Co nie przesądza zresztą zagadnienia, czy nie można zaszczepić czystemu odbiorcy nieco twórczości potencjonalnej, przeobrazić ją w odbiorcę, współpracującego emocjonalnie i intelektualnie z twórcą; lecz to jest dalsza sprawa.

Mimo to, nie cofam odnośnych twierdzeń powołanego artykułu. Niemożność dokonywania dalszych przeobrażeń psychicznych odpowiedniego tematu jest jedną z przyczyn, dla których kubizm się nie utrzymał. Dokonywanie tych przeobrażeń jest nieświadomym postulatem i nieświadomą czynnością co prawda nie wszystkich odbiorców, lecz pewnej ich kategorii: najwrażliwszych, najinteligentniejszych w stosunkach ze sztuką; tych, którzy zwykle, nie posiadając rzemiosła artystycznego, jednakże intelektualnie i emocjonalnie są do twórczości artystycznej zdolni. Będzie to ta klasa ludzi, o której wspomniałem wyżej (punkt 2 ust. 3): twórców potencjonalnych, lub, jeśli kto woli, pozornych (psychologicznie) odbiorców. Będą to jednostki o zdolnościach twórczych bądź nieuświadomionych, bądź tylko niewyzyskanych. Mają one zapewne większość cech klasy twórców, z wyjątkiem tych, które się wyrabiają jako konsekwencje samej pracy artystycznej — przeżywania procesu ujawniania tworzenia, materializowania go na zewnątrz. Nie wytwarza się zapewne u nich emocja rzemieślnicza, chyba tylko przez snobizm, tj. w istocie ma miejsce udawanie, że się tę emocję przeżywa.

Tak więc z naszego stanowiska, tj. pod kątem widzenia badania reakcyj psychicznych na bodźce estetyczne i artystyczne, masę badanej grupy społecznej (np. narodu, albo jego warstwy oświeconej itp.) wypada podzielić na trzy grupy: twórców, odbiorców i twórców potencjonalnych.

Wydaje mi się, że jeżeli wyodrębnienie klasy „twórców potencjonalnych" jest trafne, to badanie psychologii tej klasy ludzi może być owocne w kilku kierunkach. Może rzucić pewne światło na psychologię artyzmu, pozbawionego swych domieszek rzemieślniczych (technicznych) i zawodowych (np. zarobkowych); może również oświetlić niektóre warunki, w jakich twórczość walczy o oddźwięk i znajduje go lub nie znajduje — chemię rozpowszechniania się sztuki. A może będzie też w stanie dać sprawdzian, za pomocą którego można by rozpoznawać jednostki twórcze? Może przyszłość odkryje odpowiednie metody — jakieś np. badanie „reakcji na niedopowiedzenie" i odwrotnej „reakcji na gadatliwość artystyczną"?

III.

Wyjaśnienia istoty pojęć „sztuki", „dzieła sztuki" i im pokrewnych, oraz istoty i genetyki odpowiednich procesów psychicznych (np. „wzruszenia artystycznego") szuka się zazwyczaj biorąc za punkt wyjścia przedmioty, którym głos własny lub głos większości, opinia własna lub powszechna, względnie autorytatywni uczeni przypisują odpowiednie cechy; przedmioty, jakie vox populi uważa za „niewątpliwe" dzieła sztuki, za dzieła „w najwyższym stopniu" artystyczne, za twory „największych" (scilicet

[1]) Ściślej, między tą jego częścią, która polega na wytworzeniu się wizji artysty; pozostawałyby jeszcze procesy — przeważnie techniczne — zmierzające do odtworzenia. Wyrazem „pozostawałyby" oznaczam podział według rodzaju, a nie chronologiczny; w czasie bowiem oba te procesy są w pewnej mierze pomieszane; wizja nie przestaje się kształtować — precyzować, zmieniać — podczas pracy nad jej uzewnętrznieniem.

„najbardziej niewątpliwych") artystów. Jest się skłonnym do zajęcia stanowiska obserwacyjnego niejako w samym środku badanych zjawisk. Jest to stanowisko co najmniej niewystarczające, a prawdopodobnie i nienajlepsze. Zapewne, jeśli ktoś chce się poddać czarowi sztuki, doznać wrażeń mocnych i podniosłych itd., słusznie czyni wybierając to, co sądząc z doświadczenia własnego lub cudzego, winno mu tych właśnie wrażeń dostarczyć (w wyborze teatru, kina lub koncertu w wolny wieczór, książki w księgarni, obrazów w muzeum, a zwłaszcza na ścianach własnego mieszkania). Lecz inną sprawą jest przeżywanie sztuki, inną jej badanie — analiza przedmiotów i przeżyć pod kątem widzenia artyzmu i jego oddziaływania na psychikę. Wydaje mi się, że do tego celu wdzięczniejszy, a przynajmniej równie wartościowy materiał stanowią peryferie sztuki. Dlaczego ten i ów stwarza bohomaz, ramotę, lichotę, ohydę? Dlaczego ktoś inny się nią zachwyca, wzrusza, upaja? Co wspólnego ma „Titina" z „Parsifalem", Karol May z Szekspirem, Nowicka z Rembrand'em? Ale i na tym nie koniec. Twórczość artystyczna jest poniekąd pokrewna innym rodzajom działalności, np. sportowej, erotycznej (p. 6 nin. artykułu). Sądzę, że badania psychologii odpowiedniego postępowania może rzucić ciekawe światło na twórczość artystyczną. Dlaczego ktoś namiętnie kopie piłkę, ćwiczy się w telemarku i kristianii, dlaczego flirtuje lub uwodzi (więcej, niż to jest potrzebne dla założenia rodziny i przedłużenia gatunku)? Co w nim potęguje odpowiednie dyspozycje — ambicja wrodzona, poczucie swej wartości specyficznej, współzawodnictwo względnie opór, w sporcie — udział emocjonalny widzów — a co te dyspozycje osłabia? Jaki wpływ na rozwój zdolności sportowych i na ich takie czy inne wyzyskanie mają różne czynniki — wykształcenie teoretyczne, wychowanie charakteru, stosunek publiczności i prasy do zawodnika na występach publicznych, uznanie oficjalne itd.?

Wydaje się, że dla takiegoż pośredniego badania „przez analogię" dziedziny odbiorczości artystycznej istnieją także odpowiednie dziedziny pokrewne: z jednej strony wrażenia estetyczne, nie związane ze sztuką, np. te, które wywołuje piękno przyrody; z drugiej strony zbieractwo nie związane ze sztuką, lub tylko luźno z nią związane, np. filatelistyka, bibliofilstwo; no i „odbiorczość" sportowa — emocje widzów zapasów sportowych wszelkiego rodzaju. Emocje te dochodzą zwykle do natężenia o wiele większego niż emocje odbiorcze artystyczne i estetyczne, dzięki czemu ich analiza jest niewątpliwie łatwiejsza.

Dość pokrewnymi psychologicznie twórczości i odbiorczości artystycznej są respective twórczość i odbiorczość naukowa. I tu i tam się ujawnia poszukiwanie ładu, systematyzowanie (myślowe) życia i świata. Na rolę zaś czynnika emocjonalnego w twórczości naukowej zwrócił uwagę Leon Petrażycki w pięknych kartach książki „Uniwersytet i nauka".

IV.

Życie każdej jednostki przechodzi w nieustannej styczności z otoczeniem. Składa się ona z niezliczonych oddziaływań w najrozmaitszych postaciach, o najrozmaitszej intensywności. Niemal każde jest atakiem na jednostkę, może się przyczynić do jej cierpienia, do skrócenia życia, do zguby, jeśli nie jest opanowane przez takie lub inne przystosowanie się.

Grozi człowiekowi mróz i skwar, deszcz i grad, głód i pragnienie itd. Jednostki, a przez nie całe grupy ludzkie oraz inne rodzaje i gatunki stworzeń ostają się, utrwalają na czas pewien swe miejsce w świecie, jeśli potrafią przezwyciężyć te ataki: odzieniem, wyszukiwaniem schronów lub ich budowaniem, zdobywaniem pokarmu (zbieractwo. myślistwo, rybołówstwo) i wytwarzaniem go (rolnictwo), zwalczaniem chorób itd.

Walkę tę prowadzą wszystkie gatunki istot żywych. Ma ona charakter dwojaki: fizjologiczny — przez przeobrażenia ciała, zwykle nieświadome (np. rozwój ręki jako narzędzia) i psychiczny. Przystosowanie psychiczne jest szczególnie rozwinięte w rodzaju ludzkim. Każdy człowiek, nawet najgłupszy, najtępszy, walczy o swój byt, zwykle i o byt rodziny, niezmierzonym skarbem sił psychicznych, wrodzonym (czyli doświadczeniem, odziedziczonym po licznych pokoleniach przodków) i nabytym (doświadczeniem własnym). U ludzi nie najtępszych lecz przeciętnych ten skarb jest jeszcze potężniejszy; cóż dopiero mówić o jednostkach wyjątkowo uzdolnionych i inteligentnych, mądrych, genialnych. Ludzkość walczy, świadomie i nieświadomie, o byt i poprawę bytu, w osobie każdego człowieka i niemal w każdej chwili życia, wielkim nakładem sił psychicznych.

Stany świata zewnętrznego i jego oddziaływanie na każdą jednostkę są zmienne. Zmienia się zarówno ich postać jak intensywność.

Weźmy np. człowieka współczesnego: ile walk, i jak rozmaitych! Ile niebezpieczeństw wymagających reakcji, przystosowania, obrony, pod grozą znacznej szkody materialnej lub moralnej: bezrobocie, choroba infekcyjna, niebezpieczeństwo przejechania przez samochód lub tramwaj; wyczerpanie nerwowe, popęd do alkoholu lub hazardu; konkurencja zawodowa; wojna, pożar, powódź, napaść innych ludzi na osobę lub mienie; zawód miłosny, niezaspokojenie ambicji itd. — bez końca.

Mniej rozmaite i w znacznej mierze inne, lecz nie mniej intensywne, były kłopoty — pobudki do walki, do reakcyj emocjonalnych i intelektualnych — człowieka najpierwotniejszego, dzikiego, barbarzyńcy, w ogóle człowieka na każdym szczeblu rozwoju, tysiącznych pokoleń, które wciąż żyją w każdym z nas.

V.

Technika walki z każdym niebezpieczeństwem jest inna. Innej działalności wymaga zwalczanie głodu, innej — zwalczanie szkodliwej jednostki, wrogiej grupy społecznej, choroby itd. I coraz się zmienia technika każdego rodzaju działalności, każdej akcji obronnej, wraz z rozwojem wiedzy technicznej w znaczeniu ogólnym oraz jej zastosowaniami praktycznymi, wraz z coraz większym różniczkowaniem się ludzi i społeczeństw, oraz komplikowaniem stosunków między nimi.

Cechą wspólną znacznej części niebezpieczeństw, grożących w każdej poszczególnej chwili, jest to, że tylko niektóre można przewidzieć. Nie powtarzają się stale te same zjawiska życia; przystosowanie obronne nie może wynikać wyłącznie z doświadczenia.

Również intensywność naporu życia na jednostkę nie jest jednakowa. Są czasy bardziej spokojne i bardziej burzliwe. Do najburzliwszych, najtrudniejszych należą

zwłaszcza okresy wielkich przemian technicznych i społecznych; na ogół trwają one krócej od okresów spokojnych.

Ludzkość składa się w każdej chwili swego istnienia z potomków tych jednostek, które w ciągu wieków w ten lub inny sposób wielokrotnie się przystosowały do największych przemian i najbardziej nieprzewidzianych wypadków, i przezwyciężyły trudności i niebezpieczeństwa z nich wynikłe; które miały zawsze w zapasie — na czarne godziny dziejów — pewne quantum sił psychicznych, jak energia, intuicja, wiedza itd., dających się użyć w każdym kierunku, nawet nieprzewidzianym, z napięciem w zwykłych warunkach niepotrzebnym.

Ten zapas sił psychicznych musi być tym większy, im częstsze i gwałtowniejsze są naciski nieprzewidzianego; więc im częściej i intensywniej się zmieniają warunki życia.

Stosunek jednostki ludzkiej do jej otoczenia (przyrody martwej i żywej, własnej grupy społecznej itd.) zmienił się i zmienia w znacznie większym stopniu i — od kilku tysięcy lat — w znacznie szybszym tempie, niż się to dzieje z jednostkami każdego innego rodzaju żyjącego. Ludzkość wciąż żyje i rozwija się nieustannie; wciąż się przystosowuje do coraz nowych, coraz bardziej złożonych warunków życia — na ogół dość udatnie. Musimy tedy przyjąć, że na ogół jednostka ludzka ma bardzo znaczny zapas sił psychicznych, przechowywany od kryzysu do kryzysu, a nadający się do użytku rozmaitego i nieoczekiwanego; zapas sił, że się tak wyrażę, blankietowych, z góry nie wyspecjalizowanych, nie przeznaczonych do służenia jednej potrzebie, lecz przeciwnie, dających się użyć do wszystkiego.

VI.

Jak wspomniałem wyżej, czasy największego wydatkowania sił psychicznych, czasy największego na nie zapotrzebowania — kulminacje niebezpieczeństw — są dość rzadkie i stosunkowo krótkotrwałe. Co się dzieje z tym zapasem energii w czasie gdy nie jest potrzebna?

Doświadczenie uczy, że siła nieużywana marnieje. Niećwiczone mięśnie wiotczeją, nieużywane w ciągu pokoleń organy zanikają; niegimnastykowana psychika zatraca swoją sprawność.

Skoro człowiek przetrwał tyle wieków, wytworzył cywilizacje minione i współczesne, spotyka się z coraz nowymi trudnościami i nie ulega, dzieje się to dlatego, że w czasach spokoju, niejako zawieszenia broni (względnego) w walce o byt, tylko część ludzkości spoczywa na laurach. Ta część naraża się na szybką degenerację: utratę zdolności przystosowania się, utratę przez nieużywanie skarbu sił psychicznych, w danym czasie zbędnych.

Inna część ludzkości energię zbędną zużywa. Nie mając bezpośrednich celów do osiągnięcia, ściślej — osiągając je za pomocą tej części energii, która zbędną nie jest (ex definitione), używa jej z punktu widzenia bezpośredniego utylitaryzmu — bezcelowo. Czuje popęd do wydawania energii nawet wtedy, gdy napór okoliczności zewnętrznych tego nie wymaga. Stąd powstaje szereg rodzajów działalności nie-utylitarnej, rzekomo (lub rzeczywiście) bezużytecznej z natury, względnie przekraczającej swoją intensywnością granice potrzeby czy użyteczności, takie lub inne „wyżywanie się": zabawa, sport, intensywne życie seksualne, wreszcie — twórczość naukowa i artystyczna. Każdy rodzaj takiej działalności wynika z całego splotu pobudek; niektóre z nich mogą mieć niekiedy lub często charakter rozumowy, celowościowy (np. osiągnięcie zarobku, zdobycie sławy; sprowadzenie deszczu za pomocą tańca obrzędowego; ułatwienie zabicia żubra przez wyrycie jego obrazu; podbicie serca sztuką stroju lub tańcem towarzyskim; gromadzenie pamiątek przeżyć towarzyskich lub estetycznych pod postacią zdjęć fotograficznych); ale w każdym splocie musi tkwić czynnik potrzeby wewnętrznej zużycia nadmiaru sił psychicznych (albo fizycznych łącznie z psychicznymi), potrzeby niezależnej od wyobrażenia, względnie przewidywania wyniku zużycia (celu). Potrzeba ta jest tedy konieczną i bodaj że najsilniejszą przesłanką twórczości artystycznej (i innej). Dlatego to Caspar van Barle — profesor logiki! — mógł porównywać swój pociąg do twórczości literackiej z żądzą zaspokojenia czucia świerzbu. [1]) Dlatego rasowy malarz, jakim jest Rafał Malczewski, opisując w jednej ze swych świetnych, pełnych temperamentu korespondencyj do „Gazety Polskiej" trudności malowania akwarelą zimą na Podhalu, dopuścił się „bontade'y" wymowniej, psychologicznie głębokiej, pozornie tylko paradoksalnej (przytaczam z pamięci): „I niech mi nikt nie powie, że to jest sztuka... nie! to jest sport! cudowny, emocjonujący sport!" I dlatego w epokach wielkich i długotrwałych kryzysów życia społecznego twórczość słabnie lub zanika: bo odpowiednich zapasów energii trzeba używać na co innego. Inter arma silent musae. Maksyma to tym prawdziwsza, im szerzej i głębiej dany kryzys ogarnia daną grupę społeczną.

Nie znaczy to, iżby wszelkie wyżywanie się gimnastykowało psychikę dodatnio, aby stanowiło odpowiednie przygotowanie, ćwiczenie charakterów. Niektóre jego rodzaje prowadzą przeciwnie do degeneracji moralnej lub wywołują szkody innego rodzaju, np. anty-estetyczne a niewywołane potrzebą przerabiania natury: strzyżenie drzew w kształty ptaków lub figur geometrycznych, budowanie niektórych kolejek linowych, zastępowanie trawników asfaltem itd. Ale jest ono oznaką, że odpowiednia (źle kierowana) siła istnieje. Sztuka jest tedy jednym z produktów ubocznych przy procesie utrzymywania się ludzkości przy życiu, najsilniejszym wiórem lecącym przy rąbaniu drew na pieczenie chleba powszedniego.

Na potwierdzenie mojej tezy, że nie cel, nie wynik, lecz sam proces twórczy jest głównym (choć nie jedynym; por. m. in. punkty 7 i 9) bodźcem twórczości, powołam się na fakty następujące:

a) Twórcy, którzy sami nie roszczą sobie pretensji do pierwszych miejsc pod względem wartości swych tworów, jednakże często, jeśli nie przeważnie, poświęcają na twórczość znacznie więcej energii i czasu, niż na rozkoszowanie się dziełami tych mistrzów, których wolą od siebie. Dyletanci-muzycy grają swoje utwory albo improwizują nieproporcjonalnie wiele w porównaniu z graniem swoich ulubionych kompozytorów. Fotograficy nie stawiają siebie na poziomie mistrzów malarstwa, a jednak poświęcają swej pracy artystycznej wiele godzin żmudnej pracy. Wielu malarzy połowy XIX wieku uważało Rafaela za niedościgły ideał; lecz sami malować nie przestali.

[1]) M. Walicki, „Z dziejów pewnej legendy" w NIKE, 1939, zeszyt 2, str. 121.

b) Zdarza się, że twórca, wybitny w pewnej dziedzinie, poświęca niepomiernie wiele czasu i energii na pracę artystyczną w innej dziedzinie, w której osiąga wyniki mierne (sławne „skrzypce Ingres'a"). Jedynym wytłumaczeniem tego zjawiska jest mocniejsza dyspozycja do wypowiedzenia się, wyżycia się w pewien określony sposób, niż do sprawienia, by powstało dzieło piękne lub tp.

c) Bardzo często, może przeważnie, twórca odczuwa zobojętnienie względem swego dzieła wkrótce po jego powstaniu; często przestaje mu się ono podobać, w każdym razie mniej lub więcej przestaje go interesować. Proces wyżycia się wyczerpał odpowiednią potrzebę wewnętrzną; tworzenie dzieła, nie dzieło samo, było przedmiotem odnośnej emocji przyciągającej.

d) Powtórzenie pracy twórczej lub uzyskania wyniku artystycznego już osiągniętego nuży, męczy niesłychanie. Jeśli np. dzieło zaginęło, np. rękopis się spalił, albo zamówiono dokładną replikę obrazu — twórca odczuwa pewną odrazę do powtórzenia już dokonanego wysiłku.

e) Własne doświadczenie wykazało mi, że robiąc korektę językową jakiegoś przekładu, zarówno swojego jak cudzego, ulegam pędowi dokonywania w nim poprawek, np. zastępowania słów ich synonimami. Za ponownym przejrzeniem często odnoszę wrażenie, że słowo wykreślone było lepsze od tego, którym je zastąpiłem. Widocznie działała tu jakaś pobudka emocjonalna, której więcej chodziło o to, żeby coś zrobić, niż żeby zrobić dobrze, i ta pobudka fałszowała sąd co najmniej w jednym z dwóch wypadków oceny. Co prawda w tym wypadku w grę wchodzą pozornie dążenia natury intelektualnej, lecz niewątpliwie istnieje tu i moment emocjonalnej oceny estetycznej.

Zresztą wypadałoby zbadać, czy te ostatnie fakty (c, d i e) nie wiążą się z zagadnieniem konserwatyzmu, a nowatorstwa w sztuce i stosunkiem wzajemnym obu czynników.

To samo zagadnienie (konserwatyzm — nowatorstwo) zdaje się wyjaśniać — wbrew ogólnej tezie punktu „d" — zdolność odtwórców (pianistów, skrzypków, artystów teatralnych) do wielokrotnego odtwarzania tych samych utworów. Ale może natura sztuk odtwórczych jest raczej odbiorczą niż twórczą?

(d. c. n.)

PROF. STEFAN PORADOWSKI

Niepowtarzalny obraz fotograficzny

(Z psychologii tworzenia artystycznego)

Baczna obserwacja pracy artystycznej wybitnych fotografików pozwala zaobserwować objawy niezmiernie ciekawe i do pewnego stopnia nawet paradoksalne w stosunku do dość częstej opinii laików o metodach powstawania obrazu fotograficznego. Na ogół bowiem sądzi się, że obraz fotograficzny jest produktem pracy seryjnej z możnością robienia nieskończenie wiele jednakowo dobrych odbitek z jednego udanego negatywu. W pewnych wypadkach sąd ten rzeczywiście polega na prawdzie, jeśli chodzi o zwykłe odbitki stykowe czy niewielkie powiększenia robione na użytek codzienny (i to robione sposobem czysto mechanicznym). Różne rodzaje automatów i półautomatów do robienia masowych odbitek w wielkich zakładach kopiarskich te możliwości produkcji masowej w zupełności potwierdzają. Sprawa się jednak komplikuje już więcej przy powiększeniach na większe formaty, a przy technikach swobodnych, gdzie interwencja fotografa-twórcy idzie czasem tak daleko, że może nieomal zupełnie zmienić sens negatywu użytego jako podstawy do stworzenia indywidualnego obrazu — produkcja masowa staje się wręcz niemożliwa.

Już w sposobie przygotowania i opracowania negatywu zaznacza się przecież indywidualność autora zdjęcia, a znów praca nad pozytywem szczególnie wyraźnie dąży w swych kolejnych procesach technicznych do stworzenia jedynego niepowtarzalnego doskonałego i indywidualnie wyczutego obrazu. Na przekór wszelkim marzeniom o możliwościach robienia hurtem arcydzieł z jednego udanego negatywu śmiem twierdzić, że przy metodach pracy poważnego i szanującego się fotografika jest to praktycznie niemożliwe — mimo, iż sama technika fotograficzna jest na pierwsze wejrzenie techniką robienia masowych pozytywów z jednego negatywu.

Zanim się przyjrzymy niektórym więcej znanym technikom swobodnym w fotografii, musimy się zastanowić nad pewnym ciekawym aspektem psychologicznym pracy każdego poważniejszego artysty-twórcy.

Otóż w naturze samej każdego szanującego się plastyka (obojętnie malarza czy fotografika) leży dość silnie rozwinięty imperatyw twórczej woli, połączony z chęcią nadania indywidualnego piętna i indywidualnego wyrazu swemu dziełu. Dążność ta jest tym silniejsza, im większą indywidualnością jest dany artysta i im ambitniejsze są jego plany twórcze. Mało dotychczas podkreślana przez estetyków ta ciekawa cecha psychologii tworzenia jest nawet podstawą wartościowania dzieł sztuki jako rzeczy niepowtarzalnych i będących objawem niepowtarzalnego takiego a nie innego momentu natchnienia twórczego. Z tego płynie znów prosty wniosek, że rzeczy naprawdę natchnionych nie można tworzyć seryjnie czy hurtownie. Wnikliwym psychologom znana jest poza tym niechęć twórców dzieł plastycznych do pomnażania w jakikolwiek sposób swych głębiej przeżytych obrazów, gdyż rzadko kiedy uda się malarzowi czy fotografikowi zrobić tak dokładną kopię swego dzieła, by można było mówić o dwóch identycznych obrazach tego samego mistrza. Analogię tych aspektów psychologicznych artystycznego tworzenia znajdujemy zresztą w każdej innej sztuce poza malarstwem i fotografiką.

Przyjrzyjmy się teraz tak na pozór łatwej i w opinii nieuświadomionego ogółu powtarzalnej technice pozytywowej jak technika bromowa (łącznie z nowszą jej odmianą

„wtórnikiem"). Już w wyborze rodzaju powierzchni, gradacji i koloru papieru użytego do powiększeń mogą być dość duże różnice pomiędzy poszczególnymi indywiduami. Jeśli zaś weźmiemy pod uwagę, że rozjaśnianie i przyciemnianie poszczególnych części obrazu wielcy fotograficy robią zasadniczo ręcznie podczas naświetlania papieru pod powiększalnikiem — od razu zorientujemy się, że czynności tych nikt z poważnych fotografików nie notuje, a manipulacje przy naświetlaniu papieru robi się najczęściej intuicyjnie według indywidualnie odczutej koncepcji twórczej.

Dla bezstronnego a nieuświadomionego obserwatora pracy przy indywidualnym powiększaniu czynności fotografika robią przeważnie wrażenie dziwnych sztuk magicznych i nierzadko także słyszy się od tych obserwatorów proste i szczere pytanie: „po co tyle manipulacji, kiedy przecież negatyw jest niezły, powiększalnik sam działa, a czas wywoływania czy utrwalania papierów podany jest w opakowaniach fabrycznych przy każdym prawie gatunku papieru i przy każdej nieomal paczce używanych w fotografii gotowych preparatów chemicznych?" Cierpliwy i wnikliwy obserwator szybko się jednak zorientuje, gdy zobaczy efekt tych wszystkich zabiegów przy powiększaniu i gdy się dowie, że nawet tak błaha na pozór rzecz jak przedłużenie wzgl. skrócenie czasu wywoływania i utrwalania wpływa dość silnie na ostateczny odcień i nastrój bromowego obrazu.

Przypominająca bardzo standardową technikę stykową technika gumowa różni się jednak wielce od robienia zwykłych odbitek stykowych nie tylko samą zasadą pracy, ale także tak dużymi możliwościami indywidualnej interpretacji, że prawie niemożliwe jest zrobienie chociażby paru identycznych obrazów gumowych z tego samego negatywu. Już dobór i mieszanie farb do „gumy" daje duże możliwości indywidualnej interpretacji. Specjalnie jednak na ogólny wygląd ostatecznego obrazu wpływa i czas ekspozycji (naświetlania) papieru nagumowanego pod negatywem, i sposób zmywania wodą nienaświetlonych miejsc papieru, co znów mimo możliwości ręcznego potem retuszu pozytywowego nie pozbawione jest przecież do pewnego stopnia momentu przypadkowości, gdyż jak wiemy niesposób jest w 100% określić z góry efektu ostatecznego tych wszystkich zabiegów techniki gumowej.

Może najwięcej możliwości zrobienia dwóch identycznych kopii daje pozornie technika bromolejowa wzgl. przetłok. Jeżeli się jednak weźmie pod uwagę ile trudu i systematycznego opracowywania obrazu pędzlem, wałkiem czy nawet palcami wymaga olej, to zadanie sporządzenia dwóch choćby egzemplarzy identycznych olejowych z tego samego negatywu równa się pracy artysty malarza, który by chciał jeden ze swych gotowych obrazów namalować po raz drugi z identyczną ścisłością. Jak wiemy z życia, rzadko który malarz chce się podjąć tak żmudnej i niezachęcającej pracy.

O innych technikach pozytywowych, jak izohelia, fotomontaż itp., nie warto nawet tutaj wspominać, gdyż samo nieomal założenie tych technik wyklucza możliwość robienia hurtem identycznych obrazów.

Jak z powyższych wywodów widzimy, możliwościom robienia większej ilości identycznych doskonałych obrazów fotograficznych poza zwykłym stykiem stoi na przeszkodzie nie tylko samo nastawienie psychiczne poszczególnych artystów fotografików, ale także technika powstawania obrazów fotograficznych. Okazuje się, że i w fotografice każdy wybitniejszy obraz jest zjawiskiem w zasadzie niepowtarzalnym i jako taki musi być odpowiednio ceniony i odpowiednio opracowany. Jeżeli technika fotograficzna w codziennych swych przejawach rzemieślniczych jest typową techniką masowych odbitek, to jednak w swych szczytach artystycznych staje się tak jak każda sztuka zjawiskiem niepowtarzalnym, wymagającym indywidualnego nastawienia duchowego i... talentu twórczego.

MARIAN SCHULZ

Uwagi

Jest do omówienia kilka spraw. Wymaga tego konieczność ogólnej orientacji w otaczającej nas rzeczywistości i w następstwie — możliwość wyciągnięcia pewnych wniosków na przyszłość.

Musimy sobie zdać jasno sprawę, że po działaniach wojennych znaleźliśmy fotografikę w zupełnym rozbiciu tak organizacyjnym, jak i zasadniczym. Dzięki zbiorowemu wysiłkowi potrafiliśmy dźwignąć ją na poziom już zadowalający, lecz bynajmniej jeszcze nie właściwy. Dokonania dotychczasowe dałyby się podzielić na następujące etapy:

1. Powołanie do życia organizacji fotografików.
2. Organizacja wystaw oraz podstawowa akcja krzewienia fotografiki.
3. Powołanie do życia prasy fotograficznej jako czynnika jednoczącego i informującego.
4. Przegrupowanie organizacyjne istniejących zrzeszeń, ich różnicowanie według typu oraz akcja sementowania całości dla zsynchronizowania działań.

Cztery te etapy były obrazem logicznego, naturalnego rozwoju. Nie wszystkie jednak etapy zostały w akcji wyczerpane w zupełności i wymagają w toku działań, dalszych uzupełnień i poprawek. Jest to naszym zbiorowym obowiązkiem, jeśli wolę naszą postawienia fotografiki na wyżynach pragniemy konsekwentnie zrealizować i stać się zbiorowością silną i przodującą.

Trzeba przyznać, że to co najgorsze, najtrudniejsze — już jest poza nami. Odwaliliśmy niemało skib, lecz pracujmy dalej! Doczekamy się niechybnych plonów, jeśli w pracę naszą włożymy wolę, rozwagę i siłę ducha.

Pierwsze tendencyjnie przesadne hejnały minęły. Zrobiły to, że w trudzie największym podniosły ducha. Sytuacja nasza obecna nie jest łatwa. Przeszłość fotografiki polskiej, tak z jednej strony piękna, pełna poświęceń i wytężonej pracy jednostek, nie pozostawiła nam jednak w swojej spuściźnie jakiegokolwiek rusztowania a nade wszystko — nie zdobyła właściwego, należnego jej miejsca w sztuce polskiej i nie urobiła należytego wyobrażenia w opinii polskiego społeczeństwa. To są błędy i mankamenty najważniejsze, które mszczą się dzisiaj złośliwie i zmuszają do przeciwdziałania, które powinno było o słuszne prawa rozegrać się przeszło 20 lat temu. Na każdym kroku napotykamy na takie ustosunkowanie, że nieledwie w zetknięciu z każdą osobą jesteśmy zmuszeni

rozpoczynać wyjaśnienia od alfabetu, co jest i utrudnieniem w postępie i próbą cierpliwości. Tę propagandową pracę powinny były spełnić zrzeszenia przedwojenne. Wiele jednak było przyczyn, że pracy tej nie spełniły.

W ogóle, mało jest dziedzin tak nieuporządkowanych i tak niekompletnie zorganizowanych jak fotografika. Czy istniał jakiś jasny i zdecydowany system szkolnictwa artystycznego na szczeblu niższym i średnim? Jest to dziś temat do gruntownego przemyślenia i rozważnego opracowania. Nim przystąpi się do realizacji odgórnej, należy zapoznać się ze stanem tymczasowym, wyciągnąć pouczające wnioski z innych dziedzin szkolnictwa artystycznego a dopiero potem wykoncypować nowy program ogólnopolski, który w założeniu swoim dostosowany być musi do swoistego charakteru sztuki fotograficznej, do jej niekiedy odrębnych postulatów i przedziwnej symbiozy z wiedzą i techniką. Dokonania dotychczasowe są godne pochwały i są cennym materiałem doświadczalnym. Dopiero na obszernych założeniach zbudowany system szkolnictwa artystycznego da wyniki pozytywne i wymagać będzie już tylko drobnych poprawek dostosowujących i aktualizujących.

Nie unormowaną należycie jest również sprawa zakazów fotografowania. Obowiązują w zasadzie zakazy z sierpnia 1939 r. z tym, że poszczególne władze wniosły ostatnio szereg zakazów i zastrzeżeń i charakterze lokalnym lub tymczasowym. Toczy się koło pchnięte raz, i niezupełnie właściwie, a życie w międzyczasie ustanowiło zmiany, przemeblowało sytuacje, przeorało grunt. Sprawa ta powoduje zgrzyty, a usiłowanie jej naprawy natrafia na wieloważne trudności oraz na niezrozumienie wynikające z braku przedstawionego wyżej urobienia opinii o fotografice. Mamy więc typowe koło... błędne. Typowy kompleks zagadnień, których rozwiązanie generalne może dać dopiero praca i wyniki dynamicznej zbiorowości, działającej świadomie i celowo. Na pocieszenie należy podkreślić, że fotograficy stanowią silny duchowo zespół, mają duszę młodą, niestoczoną schorzeniami maniery i pełną entuzjazmu. Entuzjazm ten, tak niejednokrotnie prześmiewany, jest szczególną siłą, jest wytrwaniem w doraźnych przeciwnościach, jest całym Jutrem. Ktoś wyraził się, że fotografika jest sztuką Jutra. W chwili obecnej, tak poważnej chwili odbudowy młodej naszej sztuki, nie wolno nam nie znać naszych niedomagań, czy to własnych czy też otrzymanych w spuściźnie. Nie wolno nam pardonować sobie lub spocząć na więdnących laurach, lecz musimy „naprzód iść, po życie sięgać nowe...“

I tak wybierzmy sobie trzy logiczne drogi postępowania. Niechaj część nas zajmie się uporządkowaniem podwórka, druga część — (chyba generacja starsza) — zasila dojrzałym dorobkiem artystycznym stan naszego artystycznego posiadania, a trzecia część— (chyba to do młodszej generacji należy) — pomyśli o nowym, własnym jakimś kierunku artystycznym, który byłby nową widomością otaczającej nas rzeczywistości, byłby jednocześnie w pełni artystyczny, wnoszący ożywcze tchnienie i najbardziej przynależny i właściwy fotografice. Pamiętajmy, że na ten temat zagranica nie śpi, że wybijają się nowe indywidualności artystyczne jak: Man Ray (efekty uzyskiwane przez celowe zatracanie perspektywy), Gjon Mili (efekty solaryzacji podane w skali czarno-białej), Rutledge (efekty solaryzacji podane w wyrazie barwnym) — ciekawe abstrakcje, stanowiące pewną nowość i estetyczną i techniczną. Nie są to wprawdzie jeszcze kierunki, ale jest to sygnał istniejącej tam pracy, istniejących usiłowań. Więc i my szukajmy! W jedym z artykułów prof. Sheybel słusznie wyraził się, że komu zdaje się że znalazł, ten umarł jako artysta. W innym artykule Dyrektor Bohdan Urbanowicz, w subtelnej i delikatnej formie podał myśl o pracy nad nowym kierunkiem, nad nowym artystycznym wyrazem i przedstawieniem rzeczywistości. Artykuł ten, jest jednym z najbardziej wartościowych artykułów w naszym piśmie.

Spotkam się z pewnością z zarzutami, że wybiegam poza trudną obecną rzeczywistość, że zapominam o niedoborze materiałowym, nie biorę pod uwagę braku papieru fotograficznego lub nieodzownych chemikaliów, względnie zapominam o dokuczliwych trudnościach mieszkaniowych.

Otóż, nie tak jest. Po pierwsze — myśl podana wcześnie, ma czas kiełkować. Po drugie — znam doskonale obecne trudności. Należy jednak nie zapominać, że tylko takie planowanie jest wartościowe, które jest planowaniem krótkofalowym i długofalowym jednocześnie. Do niedawna głowiliśmy się, jak zdobyć rolkę filmu. Obecnie mamy go dość. Tymczasem jeszcze z materiałów reparacyjnych — ale film jest. Z czasem będziemy mieli produkcję własną materiału negatywowego w skali odpowiedniej. Niechaj nas o to głowa nie boli, bo to sprawa tych, którzy się tej sprawy podjęli i za tę sprawę są odpowiedzialni. Niemniej, na sprawie tej, na jej przebiegu, możemy zaważyć tym intensywniej, im bardziej reprezentować będziemy poziom oraz konsekwentną całość. Naszym biletem wizytowym powinna być praca i dokonania. Już dziś stanowimy pewien ciężar gatunkowy. Tylko faktycznymi dokonaniami przekonuje się społeczeństwo.

Tak wygląda potraktowany szkicowo i krytycznie nasz dzień dzisiejszy, ze szczególnym uwzględnieniem jego stron przykrych i słabych. Trzeba, abyśmy o tym wiedzieli i starali się zaradzić. Na powyższym tle istnieje jeszcze jedno ważne zagadnienie do uwzględnienia. Mam tu na myśli sprawę naszej postawy jako nieodzownego warunku, jeśli chcemy, aby z nami liczono się i szanowano nas. Obok całego szeregu czynów naprawdę godnych i pięknych, zdarzają się — niestety — wypadki świadczące niepochlebnie o naszej postawie, tudzież świadczące o niedbałości, o prestiż osobisty. Przeciw tego rodzaju wypadkom (na szczęście nielicznym) należy wystąpić z całą energią, zastosować w zrzeszeniach rygor etyczny oraz selekcję.

Uczmy się szanować pracę naszą i pamiętajmy, że nie pierwej znajdziemy ją wysoko w hierarchii oceny społeczeństwa, dopóki przez pracę nad sobą nie uplasujemy na wyżynach — własnej godności osobistej.

JÓZEF ROSNER

Przekrój fotografii od czasów Daguerre'a

Od Redakcji: Wykład wygłoszony na Ogólnopolskim Zjeździe Fotografów Zawodowych w Poznaniu.

Gdy się mówi w jakimkolwiek referacie na temat fotografii, nie można pominąć milczeniem początków daguerreotopii. Tematem mojego artykułu będzie przeważnie portret; tym bardziej czuję się zobowiązany wymienić tu nazwisko jednego z pionierów, który w r. 1842, a więc bezpośrednio po wynalezieniu daguerreotypii, zaczął stosować tę nową technikę. Był to Anglik D. O. Hill (1802—1870), z zawodu malarz, który pierwszy tworzył portrety fotograficzne — tzw. kalotypie. Były to portrety w najprawdziwszym tego słowa znaczeniu, które, jeśli chodzi o moment artystyczny, bezwarunkowo pozostały niedościgniona aż po dzień dzisiejszy. Rezultaty te tym bardziej należy cenić, jeśli się zważy, że portrety Hilla powstały wśród nadzwyczaj trudnych warunków.

Zdumiewa w nich malowniczy urok, zwarty efekt portretowy, żywość — osiągnięte przy pomocy najprymitywniejszych środków. Soczewka i płyta fotograficzna były dla niego tym samym, co poprzednio pędzel i farba: tylko środkiem do celu, malował on bowiem dalej, oczywiście światłem. Hill i jego współcześni, którzy wyszli z szeregów malarzy, byli też subtelnymi artystami, którzy bardzo dobrze opanowali rzemiosło swego nowego zawodu i przy szczupłym nakładzie środków, tworzyli rzeczy dobre i trwałe. Daguerreotypia, wzgl. kalotypia, które nie znały retuszu — posiadają przy całej swej prostocie i bezpretensjonalności nierzadko dogłębną wytworność i naturalny wdzięk, stare zaś portrety na srebrze sporządzane były z takim umiłowaniem, że z czasem dopiero przyznano, ile zawiniła późniejsza nieuczciwość i nieudolność.

Gdy potem pojawiła się sucha płyta (1871) i uproszczenia techniczne stały się tak duże, że każdy nieco zręczniejszy mógł bez specjalnego wykształcenia fachowego zrobić coś podobnego do fotografii, została sztuka tworzenia portretów tak dalece zdyskredytowana, że nie mogło już być mowy o jakimś artystycznym postępie. Atelier fotograficzne pojawiły się jak grzyby po deszczu w latach 1870 do schyłku zeszłego stulecia — w okresie największego kiczu także i w innych gałęziach sztuki — ukazały się portrety, których śmieszność i zakłamanie musiały razić każde kulturalne oko; retusz panował wszechwładnie; największe powodzenie miały te zakłady, które dostarczały najlepiej retuszowanych portretów, pomijając „wspaniale" malowane tła i niemożliwie kształtowane pozy. I dziś nieraz ma się jeszcze sposobność widzieć w gablotkach niektórych zakładów fotosy, które sprawiają wrażenie, jak gdyby pochodziły z lat 1871 do 1899; przy oglądaniu tych zdjęć słyszy się mimowoli powiedzonko stereotypowego fotografa: „proszę o przyjemny wyraz twarzy".

Ale i tutaj nadszedł czas zrozumienia; jednak nie za sprawą zawodowców, lecz nieoczekiwanie za sprawą amatorów. Tylko im zawdzięcza swój wzlot stojąca na wysokim poziomie fotografia. Przyczyną tego rozwoju byli fotografowie-amatorzy, którzy na pierwszej międzynarodowej wystawie w r. 1893 w Hamburgu pod kierownictwem znanego historyka sztuki Lichtwarka, wzbudzili niemałą sensację w kołach laików i fachowców. Wystawa ta wykazała zarazem, jak wielki był postęp w kulturze i smaku u Francuzów, Anglików i Amerykanów. Amatorzy niemal wszystkich krajów, nie wyliczając nazwisk, dominowali na tej pierwszej międzynarodowej wystawie, na której w gruncie rzeczy przeważała guma. Fachowcy ustosunkowali się do tej nowej techniki pozytywowej bardzo sceptycznie. Odwracali się oni plecami do całego tego kierunku i nie usiłowali wcale wniknąć w sens tej techniki. Jedynie sporadycznie i to dość późno, całkowicie pod wpływem amatorów, zaczęła się interesować tymi osiągnięciami artystycznymi mała garstka zawodowych portrecistów. W spokoju pod wpływem impulsów wewnętrznych, odbywała się przemiana kilku energicznych indywidualistów. Powodowani tym ruchem artystycznym wystaw amatorskich, przekształcali oni wpierw swój sposób prowadzenia interesu, a następnie pokazali owoce swej zmienionej metody pracy po raz pierwszy na wystawie w r. 1899 w formie zupełnie odmiennej od dawniej używanej. Fachowcy ci byli na tyle bystrzy, że zorientowali się, czego wymagała wykształcona publiczność ówczesnych czasów, i na tej przypuszczalnie zasadzie opierali swe sukcesy. Od tego czasu osiągnęli zawodowi fotografowie godny uwagi przeciętny poziom. Do poglądów pionierów fotografii portretowej przyłączyło się posiadające ambicje artystyczne młode pokolenie. Pomocne w tym były i są zawsze wystawy, które utrzymują całość dokonań na pewnej wyżynie.

Tak wyglądały początki fotografii portretowej. Teraz chciałbym zająć się fotografią portretową, jako taką. Portrecista, który chce iść własnymi drogami, powinien unikać przede wszystkim świadomego naśladowania. Winien on w pierwszej linii studiować jak najuważniej naturę. Oko powinno się uczyć widzieć, a to jest możliwe najdogodniej na przykładzie natury. Ćwiczenia w rysowaniu z natury ułatwiają nam wnikliwą obserwację rzeczy nas otaczających, albowiem te najprostsze rzeczy torują drogę do odtworzenia najtrudniejszego i najpoważniejszego obiektu, jakim jest głowa człowieka. Zadaniem fotografa portrecisty jest w pierwszej linii tworzenie prawdziwych, wiernych, godnych zaufania portretów. Warunkiem jest, ażeby obok artystycznego efektu dominowało charakterystyczne podobieństwo; wszelkiego pozowania należy unikać i obserwować tylko proste przejawy życia. Człowiek jest najtrudniejszym obiektem dla portrecisty, ale też najwdzięczniejszym dlatego, ponieważ rzadko zdarzają się ludzie, którzy pozostają naturalnymi przed aparatem. Tę wymuszoność musi fotograf-portrecista bezwarunkowo przezwyciężyć przy pomocy zręcznie prowadzonej rozmowy; musi być wpierw nawiązany kontakt między nim a jego modelem, ażeby można było poznać jak najlepiej nie tylko cechy zewnętrzne człowieka. W tym tkwi właśnie trudność. Jak powiedziałem, zależy to tylko od sposobu podejścia portrecisty, w jakim stopniu ta wymuszoność zostanie przezwyciężona. Niestety, istnieją jeszcze dziś niektóre takie ateliers, w których modele wciska się w specjalne przytrzymywacze głów, stąd porównanie z dentystą; nie bez słuszności utrzymało się aż po dzień dzisiejszy powiedzenie: „raczej do lekarza-dentysty, niż do fotografa".

Fotografia portretowa jest czynnością artystyczną. Z chwilą, gdy przystępujemy do przedstawienia w formie obrazu jakiejś osobistości, krajobrazu lub martwej natury, stoimy przed artystycznym zadaniem. Przy każdym kształtowaniu w formie obrazu chodzi nie tylko o wierne skopiowanie natury, ale także o kompozycyjne opracowania obrazu, znaczy to: uczynić zadość estetycznym wymaganiom co do charakterystyki, czystości i zwięzłości formy, podporządkować wszystkie zbędne i obojętne szczegóły rzeczom zasadniczym, prowadzeniu linii, rozdziałowi przestrzeni i plam. Fotografia portretowa wybiega zatem daleko poza ramy czysto technicznej zręczności dokonywania zdjęć. Model należy studiować, musi się mieć pojęcie o budowie głowy, oświetleniu i wszystkich ważnych momentach artystycznych i to nie pobieżne, ale dokładne. Oczywiście nie można przy tym nie doceniać techniki.

Artystyczna forma obrazu fotograficznego przewiduje nie tylko wybór skutecznego wycinka natury, lecz wymaga też w ogólności pewnego indywidualnego ujęcia motywu. Tworzenie, stylizowanie lub ożywienie motywu, które określamy jako kompozycję, objawia się zawsze jako cecha własna tworzącego. Gdy komponujemy jakiś obraz, musimy zacząć porządkować, znaleźć typowe cechy i o ile jest to z pomocą fotografii możliwe, świadomie rozdzielać i formować. Byłoby to formowaniem obrazu w najwłaściwszym sensie. Płyta fotograficzna, która odtwarza obraz ze wszystkimi szczegółami, pomaga do pewnego stopnia w pracy komponowania. Dopuszcza ona możliwość odpowiedniego podziału wartości i utworzenia takiego stosunku wzajemnego, że powstaje harmonijne wrażenie ogólne. Przy zdjęciu krajobrazu mamy wszystko pod ręką, co winno się złożyć na powstanie obrazu. Zadaniem naszym jest teraz widzieć przedmioty, jako płaszczyzny, plamy i linie, i podkreślać je pojedynczo i w stosunku do reszty tak, ażeby dojść do zwartego obrazu, w którym wszystkie wartości odpowiednio do swej ważności utrzymują w równowadze całą kompozycję. Bardzo ważne jest znalezienie należytych ram, w których obraz jest właściwie rozplanowany w przestrzeni, ażeby podtrzymać i doprowadzić do końca obrany przy zdjęciu układ; wymaga to szkolenia oka, ażeby posiąść taki sposób patrzenia. Już przy zdjęciu powinno się nadać obrazowi należyty układ, tj. tak nastawić obraz na matówce, ażeby nie trzeba było potem już nic odrzucić. Przy obcinaniu ofiarowuje się bezwzględnie wszystko, co mogłoby zaszkodzić spokojnemu wyglądowi obrazu, chociażby nawet ze zdjęcia 18/24 miał pozostać obraz 9/12. Chodzi o to, ażeby nadać obrazowi takie granice, by wszystkie jego charakterystyczne i istotne elementy wystąpiły wyraźnie, nie zakłócone przez uboczne szczegóły. Wszystko, co psuje efekt, odcina się z otoczenia; jednakże i tu wszystko zależy od własnego wyczucia. Musi się mieć to absolutne poczucie, że wyłącznie obrany wycinek jest należyty.

Znany malarz angielski — Crane — powiedział: „Obramowanie obrazu musi stać w takim stosunku do przedstawionej treści obrazu, jak zwierzę, posiadające skorupę, do swojej skorupy." W rzeczywistości zbędną, tj. niczym nie uwarunkowaną przestrzeń, odczuwamy nie tylko jako marnotrawstwo materiału, ale także jako duchowe ubóstwo, jednym słowem: jako próżnię. Ograniczenie ma bowiem decydujące znaczenie: służy ono jako środek do skoncentrowania uwagi na rzeczy istotne. Śmiałość zaś wycinka odpowiada bardzo dobrze fotografii, gdyż znajduje uzasadnienie w jej istocie; jest to jej odrębnością i koniecznością widzieć przedmioty czysto optycznie i przejąć bez zmian. Trzeba sobie zawsze jasno zdawać sprawę, że fotografia jest wycinkiem natury i że działa tym bardziej przekonywująco i bezpośrednio, im bardziej pozostaje wierna swemu własnemu charakterowi.

W związku z demonstrowanymi przeźroczami chciałbym jeszcze omówić pewne rzeczy. Jak już przedtem zaznaczyłem, najważniejszym celem fotografii portretowej, który zawsze będzie obowiązywał, jest naturalność. Naturalność we wszystkim — w wyrazie, postawie, oświetleniu, doborze tła i akcesoriów. Możemy ją osiągnąć tylko przez obserwacje i powściągliwość i jeżeli najlepszą naszą nauczycielką będzie natura. Zastanawiając się jednak nad zwykłą fotografią portretową, często doznajemy uczucia, jakby czyniono wszelkie próby, ażeby stronić od natury, przewyższyć ją i upiększyć. Pomijam okazję, żeby przedstawić tutaj obrazowo jeden taki przykład. Jednego byłoby za mało, by zilustrować liczne grzechy przeciw naturze. Wyobraźmy sobie np. czaszkę Beethovena, tę cudowną oprawę, którą zbudował sobie gigantyczny umysł. Żyłki, wypukłości są wyretuszowane; wyretuszowane drobne zmarszczki, a pozostaje nic nie mówiąca głowa byle jakiegoś osobnika.

Każda kobieta, każda młoda dziewczyna jest piękna, żyje tylko raz na świecie, nie podobna do żadnej innej, nawet od swojej siostry bliźniaczej odróżnia się przez drobne nuance. U fotografa przyjmuje zazwyczaj każdy pozę, którą przepisuje katechizm fotograficznej reglamentacji. Zmarszczki zostają wygładzone, brakujące włosy uzupełnione, spłaszczony nosek prosto nagięty. Oko straciło swój wyraz, czoło swój kształt, twarz podlotka swój właściwy wdzięk. Z czaszki mężczyzny stała się głowa fryzjerska, z kobiety lalka. Nadmierną formę retuszu należy zatem całkowicie odrzucić i utrzymać czystą strukturę fotograficzną. Korygować możemy przez odpowiedni wybór klisz (filmów) oświetlenie, albowiem możliwości, które leżą w technice, dają fachowcowi dość środków, ażeby mógł w zupełności zrezygnować z tanich efektów. Skoro fotograf sam nie robi zdjęć okolicznościowych, powinien nie tylko przychylnie spoglądać na zdjęcia amatorskie, ale także dokładniej je studiować. Fotograf-amator bierze naturę tak, jak się ona przedstawia; dlatego zdjęcia jego mimo możliwości braków technicznych są niewymuszone i często posiadają nadzwyczajny wdzięk. Wartości te należy przenieść na zawodową fotografię portretową, która wymaga wielkiej znajomości techniki. Jeżeli się jednak sądzi, że można się obejść bez wszelkiego studium natury, lub nawet że można naturę upiększyć, to popada się bezwarunkowo w konwencjonalną, martwą robociznę przemysłową. Największym błędem fotografów portrecistów jest to, że nie są oni w swojej pracy prości. Zbyt silnie uwydatniająca się pewność siebie działa niekorzystnie na samopoczucie ich modeli. Od postawy fotografa, od jego osobowości zależy cakowiicie, w jakim stopniu wymuszoność modeli zostanie przezwyciężona.

Powyższe moje wywody chciałbym zamknąć w kilku słowach: Portrecista pracujący artystycznie, musi posiadać z natury rzeczy subtelne wyczucie finezji wartości tonalnych w modelowaniu formy przez światło i cień, w ocenie postawy zewnętrznej i wartości wewnętrznej obrazu, a to znaczy: musi on umieć widzieć, gdyż widzenie stanowi o wszystkim! Celem naszym jest przedstawiać naturę tak, jak ją widzimy przy pomocy środków, które mamy do dyspozycji.

„Przyglądaj się pilnie, kieruj się nią i nie oddalaj się w swoim „widzimisię" od natury; jeśli wyobrażasz sobie, że znajdziesz coś lepszego, będziesz bowiem zawiedziony; sztuka bowiem tkwi w naturze. Kto umie ją stamtąd wyrwać, ten ma ją" — powiada Dürer. Trzymajmy się więc tego razem z tym, który w sposób godny naśladowania powiedział:

„Ja sam szacuję swoją sztukę całkiem nisko,
wiem bowiem, jakie braki posiadam."

MGR ROMAN BURZYŃSKI

Realizacja prawa autorskiego w dziedzinie fotograficznej

Ilekroć mam zabierać głos na temat prawa autorskiego w dziedzinie fotografii, przypomina mi się wcale zabawne zdarzenie.

Przed kilku miesiącami pertraktowałem z dyrektorem jednej z największych polskich instytucji wydawniczych na temat zakupienia przez to wydawnictwo sporządzonej przeze mnie fotografii z prawem reprodukowania jej w formie plakatu. Gdy w czasie rozmowy wspomniałem o moim prawie autorskim, z ust dyrektora padły ni mniej ni więcej następujące słowa:

— Przecież w stosunku do fotografii prawo autorskie nie istnieje.

W tymże samym gabinecie dyrektora wydawnictwa znajdowała się piękna szafa z egzemplarzami wszystkich książek wydanych przez tę instytucję. Obserwowałem tę szafę od pewnej chwili, i cóż w niej zauważyłem?... Broszurkę pt. „Ustawa o Prawie Autorskim". W ustawie tej, zaraz na pierwszej stronie, w art. 1, napisane jest, że „przedmiotem prawa autorskiego są zdjęcia fotograficzne lub otrzymane w podobny do fotografii sposób."

Oto znakomita ilustracja do stanu faktycznego jaki stwierdzić można w dziedzinie praw autorskich fotograficznych w Polsce. Ustawa o ochronie fotograficznych praw autorskich istnieje, prawnicy o tym wiedzą, wydawcy ustawę tę nawet dość często wydają i na tym nieomal koniec. O codziennym życiowym realizowaniu tych istniejących praw słyszało się dotychczas naprawdę niewiele.

Ustawa o Prawie Autorskim jest ustawą dość krótką, jeśli chodzi o jej tekst. Jest przy tym jednak ustawą bardzo skomplikowaną, w wielu punktach niejasną. Uzupełnia ją w wielu wypadkach orzecznictwo Sądu Najwyższego, obszernie cytowane np. w dziele pt. „Komentarz do Ustawy o Prawie Autorskim" dr Stefana Ryttermana — wydawnictwo Leona Frommera — Kraków 1937 r.

Niestety orzecznictwo Sądu Najwyższego nie zawiera żadnych specjalnych ustaleń z dziedziny fotografii. Wynika to z tego prostego faktu, iż w sądach polskich nie wytoczono dotychczas żadnych spraw, które by dotyczyły podstawowych i istotnych fotograficznych praw autorskich. Można by w tym miejscu pozwolić sobie na żart i stwierdzić, że jest to wynikiem wielkoduszności fotografów i fotografików, ludzi — jak wiadomo — o łagodnych i szlachetnych sercach. Ludzi, którzy ukochanej przez siebie sztuki fotograficznej nie chcą „babrać" brzydkimi sprawami sądowymi. Nie ulega przy tym wątpliwości, iż ogół fotografików i fotografów nie zupełnie sobie zdaje sprawę z tego, jakie są ich prawa autorskie i czego wymagać mogą od Państwa i od współobywateli jako twórcy dzieł fotograficznych.

Nie czuję się powołanym do pisania komentarza do Ustawy o Prawie Autorskim. Interesuje mnie przede wszystkim realizacja ochrony podstawowych, powiedziałbym — najbardziej prymitywnych praw autorskich w dziedzinie fotografii.

Fotografia jest nie tylko sztuką, której można w bardzo piękny sposób poświęcić swe życie, ale bardzo często jest źródłem naszego utrzymania. „Pieniądz — to pieniądz" — mówi znane powiedzonko. Dlatego tym bardziej „prymitywnym" naszym prawem autorskim będzie honorarium, należne nam za wykonywane fotografie. Honorarium to należy się fotografowi nie tylko w razie kupna obrazu fotograficznego lub jego reprodukowania. Należy się ono np. również i wtedy, gdy ktoś wystawia nasze fotografie na widok publiczny i czerpie z tego tę lub inną korzyść.

Drugim podstawowym prawem autorskim będzie prawo fotografa do żądania wymienienia nazwiska w razie reprodukcji jego obrazu w książce, plakacie, czy w prasie.

Ograniczmy się dzisiaj do rozważenia tylko tych dwóch zagadnień.

Honoraria płacone dziś za fotografie nie są obecnie w Polsce ujęte w żadne rozsądne normy. Umowy zawierane przez najpopularniejszych użytkowników fotografii tj. przez wydawców książek i czasopism przybierają najdziwaczniejsze formy i często — o ile mi wiadomo — są dla fotografa bardzo krzywdzące.

O sprawie wymieniania nazwiska fotografa w razie reprodukcji jego dzieła szkoda w ogóle pisać. Jest to — jak dotychczas — sprawa beznadziejna. Odnośne żądania zwrócone do redakcyj niektórych pism polskich są przysłowiowym rzucaniem grochu o ścianę.

Niestety nie istnieje i nigdy istnieć nie będzie jakiś związek zawodowy wszystkich polskich fotografów.*) Polski świat fotografii pracuje w trzech bardzo różniących się od siebie grupach, różniących się środkami i celami pracy, założeniami, systemem, oraz składem ilościowym: Są to grupy: 1) zawodowi fotografowie cechowi, 2) fotograficy, 3) fotoreporterzy. Poza tym istnieją jeszcze przedstawiciele fotografii specjalnych, jak fotografia mikroskopowa, lotnicza, kryminologiczna i inne. Pierwsze próby podjęte przez niżej podpisanego na I. Zjeździe Delegatów Cechów Fotografów w Poznaniu, w maju br. na temat wyłonienia choćby luźnej wspólnej reprezentacji wszystkich tych trzech grup fotografów, nie dały żadnego rezultatu, mimo, iż sprawa została początkowo przez Zjazd potraktowana przychylnie, odesłana do komisji Zjazdu, i na tej komisji przyjęta znakomitą większością głosów.**) A przecież co jak co, ale kwestia regulacji w skali ogólnokrajowej honorariów fotograficznych będzie mogła mieć miejsce tylko w razie solidarnego wystąpienia wszystkich. Tak poważna instytucja jak Związek Polskich Wydawców nie będzie chciała pertraktować z nieliczną grupą fotografów, ale sytuacja zasadniczo się zmieni w razie zjednoczenia świata fotograficznego w tej czy innej formie.

W komunikatach redakcyjnych (patrz strona 40) znajdą Czytelnicy notatkę o powstaniu Sekcji Twórczości Fotograficznej przy Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców ZAIKS w Warszawie. Jest to sucha notatka dziennikarska i nie przypuszczam, by wielu Czytelników zwróciło na nią uwagę. A przecież sprawie tej należy się chwila zastanowienia.

*) Od Redakcji:

**) Sprawa upadła następnie na plenum Zjazdu

Sprawa ta ma — jak się to mówi obecnie — kilka „aspektów".

Inicjatywa stworzenia sekcji wyszła ze strony Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców ZAIKS. W związku tym istnieją już sekcje: literatów, kompozytorów muzyki poważnej, kompozytorów muzyki lekkiej, dramaturgów i komediopisarzy, autorów dzieł naukowych i podręczników szkolnych, plastyków i filmowców. W gronie tych twórców, obejmującym najgłośniejsze nazwiska polskiej literatury i muzyki, znajdują się obecnie i fotografowie, jako twórcy dzieł fotograficznych.

Lista członków-założycieli sekcji obejmuje 66 nazwisk, wśród których znajduje się:

zawodowych fotografów cechowych	23
fotografików	14
fotoreporterów prasowych	25
przedstawicieli innych zawodów fotograf.	4

Jeśli chodzi o miejsce zamieszkania wyżej wymienionych, to z Warszawy jest 35 członków, z innych miast Polski 31.

Zarząd Sekcji, wybrany na I zebraniu walnym członków Sekcji w dniu 9 lipca 1947 w Warszawie, ma skład następujący:

przewodniczący: Marian Schulz — fotografik,

członkowie zarządu: Jan Bułhak — fotografik oraz członek Cechu Fotografów w Warszawie,

Alfred Funkiewicz — członek Cechu Fotografów w Warszawie,

Zygmunt Wdowiński — fotoreporter Socjalistycznej Agencji Prasowej w Warszawie.

Analiza cyfr wykazuje, iż jest możliwym znalezienie wspólnego języka porozumienia dla wszystkich zawodów fotograficznych. Zwłaszcza gdy chodzi o dobrze zrozumiany wspólny cel, ideę i interes.

Cel i interes jest jasny. Solidarne wystąpienie w ochronie praw autorskich w dziedzinie fotografii.

Zaiks istnieje już ponad 20 lat i przeprowadził wiele postulatów zrzeszonych w tym Związku twórców. W ten sam sposób Zaiks przystąpi do realizowania słusznych postulatów świata fotograficznego. Przede wszystkim zajmie się sprawami respektowania przez społeczeństwo podstawowych praw autorskich oraz będzie dążył do regulowania honorariów za fotografie.

Jest to droga długa i żmudna. W pracy tej winni Zaiksowi dopomóc wszyscy fotograficy i fotografowie polscy.

W tej drodze trzeba będzie zacząć od tego, by nakłonić wydawców do przeczytania Ustawy o Prawie Autorskim. I tych wydawców, którzy ją „własnoręcznie" wydali drukiem, i tych, którzy jej nie wydali, ale niejednokrotnie... naruszyli.

WIESŁAWA CICHOWICZ

Motywy Regionu Wielkopolskiego w fotografice

Okres lata jest najpodatniejszą chwilą do utrwalenia na kliszy czy filmie życia wsi tak silnie związanego z naturą. Niestety kontakt wielkiej rzeszy fotografów-amatorów ze wsią i z naszym bogatym regionalizmem jest tylko w minimalnej mierze wyzyskany. Pragnę tutaj choć w kilku słowach na temat naszej Wielkopolski, zachęcić do wędrówek po jej terenie i zbierania za pomocą aparatu fotograficznego całego szeregu ciekawych i cennych zabytków naszej prastarej ziemicy. „Obce rzeczy znać — dobrze jest, swoje obowiązkiem", było myślą przewodnią zbiorów ludoznawczych przez matkę moją stworzonych. Po tej myśli musimy iść dalej i starać się uwypuklić naszą indywidualność regionalną coraz więcej. Niechaj nasze Województwo też zasłynie pięknem swego krajobrazu, architektury, stroju, obrządku ludowego itd. Wszystko jest. Prosi się tylko o zwrócenie na swoje piękno uwagi i o przelanie jego swojskości na papier fotograficzny. Często zdarzają się okazje obchodów regionalnych, podpadających barwnością swego stroju. Od wczesnej wiosny napotykamy się na uroczystości z wielkim obchodzone rozmachem po wsiach. Czy to, Nowego Latka w Zaborówcu pod Lesznem, czy odpustów (Tursk, Duchowa Górka itd.), dożynek, wesel i całego szeregu innych. Każdy taki przejaw naszej kultury ludowej tych zwyczajów prastarych, przypominających nam naszych przedków, zwyczajów, których początek po części tai się w mroku prehistorii, powinniśmy starać się odszukać i uwieczniać na płycie, która przyda się bardzo do rozpowszechnienia i utrwalenia każdego takiego przejawu i do zastosowania go w naszym życiu codziennym oraz w artystycznym przemyśle ludowym, w rzemiośle, w teatrze, w szkole, w przedszkolu i w nauce. Bardzo nam zależy na fotografiach dokumentarnych jak i artystycznych. Gdy sami się zainteresujemy w tym co nas otacza, z czego wyrośliśmy, z czym się zżyliśmy, co cenić musimy i czym szczycić się powinniśmy, wówczas nadamy charakter oryginalny i swoisty naszej dzielnicy, i rozbudzimy w przybyszu z dalekich i bliższych stron zainteresowanie się naszą kulturą, naszą odrębnością krajobrazu i życia ludu. Wówczas każdy z nich od razu podchwyci cechy oryginalne naszego regionu i z łatwością określi pochodzenie danego przedmiotu, złączy go z Wielkopolską i nada jej rozgłosu artystycznego. Sami powinniśmy dbać, aby o nas mówiono i wydobywać każdy szczegół, który drzemie, a których zbierze się spora wiązka przy odrobinie wysiłku. Czemuż mamy słynąć tylko na polu gospodarczym? Kultura materialna musi iść w parze z kulturą duchową. Mamy warunki odpowiednie aby zasłynąć i na niwie artystycznej we wszystkich jej kierunkach. Skromność jest coprawda cnotą, lecz stanowczo trzeba jej w wielu wypadkach unikać a mianowicie, gdy chodzi o rozgłos ojczystego kraju czy dzielnicy. Bierzmy przykład z Anglików, którzy interesują się i zachwycają barwnością innych narodów ale przede wszystkim na najwyższym szczeblu stawiają swoje „ja" i swój kraj. Dzisiaj regionalizm staje się coraz ważniejszym czynnikiem w życiu narodów i dlatego musimy go wyzyskać do maksimum.

Gdzie znaleźć można piękno Wielkopolski? Otóż uzbroiwszy się w aparat i filmy zacząć wędrówkę po poszczególnych powiatach a oczom naszym przedstawi się film żywy o niebywałym pięknie natury, w połączeniu z życiem codziennym i odświętnym mieszkańca wsi, z architekturą wiejską. Dość wybrać się w niedzielę w Gostyńskie do Krobi czy Domachowa, a wzrok nasz rozradują barwy i oryginalność stroju i czepków z Biskupizny. Ileż polotu w samym układzie czepka, przypominającego rozwarte skrzydła motyla gotowego do lotu! Jakież subtelne hafty biskupiańskie których motywy warto i trzeba zbierać i uwieczniać. To samo odnosi się do innych regionów, które w całej Wielkopolsce słyną z śnieżnej bieli swych przebogatych w pomysły i pięknych w wykonaniu haftów naszych dziewcząt wiejskich. Ileż kościółków posiada bezcenne wprost zabytki sztuki mozolnej naszych „wyszywaczek", bo tak nazywają hafciarki wsi, które spracowaną dłonią wyczarowują filigrany haftów, niczym nie ustępujących zagranicy. A oprócz tego całe szeregi rzeźb, obrazów o artystycznej wartości zupełnie nieznanych, zapomnianych, a często wykonywanych, przez artystów-samouków wiejskich.

Wymienię choćby tylko maleńką, drewnianą świątynię w Golinie (powiat Jarocin), rojącą się od przedziwnie pięknych pamiątek z lat dawnych. Oprócz haftów wspaniałych jest i kazalnica drewniana, Jonasz wychodzący z paszczy wieloryba, jest obraz cudowny Matki Boskiej. A tych jest więcej w całej Wielkopolsce: w Rokitnie Najśw. Panna, w otoku orły polskie — całość przetrwała pożogę wojenną i nadal koi serca wielu zgnębionych, znękanych. Cała rzesza chylących się ku ziemi kapliczek przydrożnych czy to drewnianych czy też murowanych. Wróg wiele z nich wyniszczył, lecz niektóre się uchowały. W Golinie jest biały dworek gontem kryty. W Biskupinie wykopaliska. We Włoszakowicach pod Lesznem, miejsce urodzenia Kurpińskiego, ojca opery polskiej. Szczególną powinniśmy otoczyć miłością tę miejscowość naszego województwa, która wydała na świat tak znakomitego twórcę w dziedzinie muzycznej. W Bukówcu pod bokiem Włoszakowic kilkasetletnia chata z bloków modrzewiowych z ciekawymi drzwiami i rysiami. Miasteczka: Stęszew, Grodzisk, Rakoniewice, Rydzyna, i inne jeszcze posiadają zabytkowe domy szczytowe z podcieniami, inne chełpią się barokową fasadą, a gdzieś u wylotu miasteczka stare drewniane świątki, słomą kryte chaty lub stodoły albo malownicze kuźnie. Nie zapomnijmy o rzemiośle: tu ciekawa pracownia bednarza (Buk), tam kowal artystycznie kuje odrzwia (Gołuchów), gdzie indziej stolarz produkuje swojskie wyroby (Kórnik).

Matka Boska Zielna przyciąga ku sobie rzesze ludu, idące z wianeczkami i wiązankami, aby je poświęcić.

Okres dożynek przynosi ze sobą oryginalne wieńce, tańce ludowe z figurami, i przyśpiewkami! Ileż w tym wszystkim humoru, wesela i co za radość spojrzeć później na artystycznie ujętą grupę tańczącą, utrwaloną za pomocą soczewki fotograficznej. Co za pomoc dla zbieracza tańców miejscowych, dla etnografa, dla artysty malarza czy rzeźbiarza. Nawet sobie nie uprzytomnia w danej chwili fotograf, ile z jego aparatu wypłynie korzyści dla różnych odgałęzień nauki i sztuki. Jesienią rozpoczynają się weseliska po wsiach. Warto wtedy skierować swe kroki w dane okolice i przywieźć taśmę filmową pełną ciekawych zdjęć. Nie trzeba zapominać i o winobraniu w okolicach Zielonej Góry, które nowe daje nam obrazki z życia ludu na Ziemiach Odzyskanych, o owocobraniu każdego rodzaju, z budką stróża, ze słomy zbudowaną, tak malowniczo spozierającą na nas spod drzew obramowujących nasze piękne szosy. Na drogach ileż spotykamy wozów drabiastych i helek, to sianem się piętrzących, to snopkami zboża, a na nich wesołe grupy młodzieży i dzieci, — tam znowu wracają pochylone kobiety obładowane drzewem czy gałęziami z boru. Idą szeregiem niby las ruchomy. Gdzie indziej pasterz bydełko pogania, to gąsiareczka gąsiąt dogląda, tu oracz ziemię przygotowuje na plon obfity. I takich scen bez liku, tylko się rozglądać i szukać chciwie. — Zahaczmy też o Ziemię Lubuską słynącą uprzejmością i gościnnością, gdzie w pięknych zagrodach gospodarskich mieszkają kobiety w barwnych i oryginalnych noszące się strojach. Warto zatrzymać się w Wielkiej Dąbrówce. Tam barokowy kościółek swe 500-lecie co dopiero obchodził. Co święto, co niedzielę wypełniony czepcami z falistym „ogonkiem", a haftowanymi jak mgiełka delikatnie. W niedalekim Podmoklu, w dolinie wśród lasów, tuż koło Babimostu, kobiety w chustach okazałych i w czepcach olbrzymich majestatycznie występują na tle krajobrazu swoistego w uroczyste dni świąteczne.

Jednym słowem wszędzie gdzie okiem sięgnąć widzimy niejedną ciekawą, dla nas nową rzecz, z którą warto ogół zapoznać. Proszę, fotografujcie jak najwięcej tych scen swoistych, a zobaczycie, ile wam to przyniesie radości, ile oddacie usług sztuce i nauce i jak wszystkich zainteresuje na przyszłej waszej wystawie, które zawsze na tak wysokim stoją poziomie, — zakątek poświęcony li tylko pięknu naszego regionalizmu wielkopolskiego.

INŻ. EUGENIUSZ SZMIDTGAL

O logice fotogramu

Fotografika jest terenem, na którym spotkały się dwie potęgi. Z jednej strony technika fotograficzna, ufna w swe możliwości wiernego rejestrowania piękna natury, tego prototypu i wzoru wszelkiego piękna. Z drugiej strony plastyka, bogata w wielowiekowe doświadczenia i tradycje w zakresie tworzenia dzieł sztuki przy pomocy środków sobie właściwych. Stąd dwa kierunki we współczesnej naszej fotografice — fotograficzny i malarski.

Kierunek pierwszy dąży do wyzyskania dzieł sztuki przez wierne kopiowanie piękna natury, i jako podsta-

wowy warunek efektu artystycznego traktuje efektowność i poprawność techniczną.

Kierunek drugi transplantuje na teren fotografiki niektóre metody tworzenia obrazów wypracowane przez plastyków i jako podstawowy warunek efektu artystycznego traktuje efektowność i poprawność kompozycji planu i linij.

Oba kierunki mają swych zwolenników, którzy twórczością swą i polemiką dążą do rozpowszechnienia swych poglądów. Zasób argumentów przytaczanych przez obie strony jest powszechnie znany, toteż powtarzanie ich tu, rzecz oczywista, byłoby zbędne.

Po czyjej stronie leży słuszność?

Prawdopodobnie, jak zwykle, w złotym środku. Bo ostatecznie fotogram powinien być poprawny i technicznie, i kompozycyjnie, zaś do podniesienia ogólnego efektu artystycznego przyczyniają się w równej mierze efekty techniczne jak i kompozycyjne. Niedociągnięcia zarówno techniczne, jak i kompozycyjne, niewątpliwie obniżają wartość fotogramu, chyba że są niezbędne dla uzyskania jakiegoś specjalnego efektu nadrzędnego, wykraczającego już poza ramy techniki i kompozycji. Oczywiście, jako niedociągnięcia celowe, przestają wtedy być niedociągnięciami.

Stosując jakiekolwiek spośród znanych nam kanonów artystycznych winniśmy pamiętać, że są to środki pomocnicze niewątpliwie ułatwiające uzyskanie efektów artystycznych, ale też tylko pomocnicze i to dalekie od doskonałości, a tym bardziej od wszechstronności. W zakresie formułowania zasad estetyki ludzkość dzisiejsza prawdopodobnie jest jeszcze w powijakach, i nie dlatego mało jest dzieł sztuki, że fotograficy popełniają błędy techniczne czy też kompozycyjne, ale po prostu dlatego, że efekt artystyczny zależny jest także od całego szeregu innych czynników, na których trop nam się prawdopodobnie dotychczas nawet natrafić nie udało.

Wobec takiego stanu rzeczy powstanie dzieła sztuki jest tylko kwestią przypadku wzgl. talentu. Bo właśnie cechą talentu jest podświadome wyczuwanie i przestrzeganie wszystkich istotnych kanonów artyzmu, m. in. nawet tych kanonów, które może dopiero kiedyś w przyszłości ludziom uda się sformułować, a może i nigdy.

Że istnieją tego rodzaju kryteria fotogramu, które nie podpadają ani pod kategorie techniki, ani też kompozycji planu i linij, powszechnie wiadomo, tylko może trochę za mało im poświęcamy uwagi.

Ot, dla przykładu. Fotogram składa się z plam. Technika dba o ich wygląd, kompozycja o wzajemny rozkład, i obu tym czynnikom łącznie zawdzięczamy mniej lub więcej efektowne wrażenia wzrokowe. Ale przecież na tym proces oglądania fotogramu wcale nie musi się kończyć. Fotogram może ponadto nasuwać pewne myśli, w dalszej ich konsekwencji wywoływać pewne nastroje, uczucia; jednym słowem przemawiać w pewien sposób do głębszych ośrodków myślowych, do naszego intelektu.

Zespół środków logiczno-psychologicznych, za pomocą których fotogram to czyni, nazwijmy krótko logiką fotogramu i tej właśnie logice poświęcimy trochę rozważań.

Tak samo jak fotogram, jako zespół plam, może być dla oka efektowny albo indyferentny, tak samo też fotogram jako zespół elementów o pewnej treści, może być logicznie wymowny, albo indyferentny. Jaki postawimy wyżej? Mam wrażenie, że taki, który zadowoliwszy estetycznie nasz ośrodek wzrokowy, przeniknie przezeń głębiej do naszego intelektu i tam wywoła zamierzone przez twórcę wrażenia estetyczne.

Wobec tego zaryzykuję sformułować pewien postulat, któremu, zdaniem mym, wartościowy fotogram również powinien czynić zadość. Otóż fotogram powinien mieć wymowę logiczną, a nie powinien mieć błędów logicznych.

Plastycy i fotograficy od dawna stosują różne środki, by ich dzieła miały logiczną wymowę. Do środków takich należą np.: pastelowe tony dla stworzenia nastroju pogodnego, słonecznego, burzowe chmury dla stworzenia nastroju grozy, różne kierunki linij dla wywołania ściśle określonych wrażeń, dalej różne pozy, gesty, złudzenia optyczne, przeciwstawienia dla wzmocnienia efektów i wiele innych.

Jako przykłady fotogramów o wielkiej mocy logicznej spróbuję omówić prof. Bułhaka „Kościół św. Krzyża" (Świat Fotografii nr 2) i F. Obrąpalskiej „Credo" (I. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki).

Na czym polega sugestywna wymowa tych fotogramów? Na harmonijnym współdziałaniu elementów fotogramu w kierunku wyzyskania zamierzonego efektu logiczno-psychologicznego i na nieobecności czynników, które by ten efekt osłabiały i harmonię zakłócały. Ale elementem fotogramu w danym wypadku już nie jest plama, jaką odczuwa nasz ośrodek wzrokowy, a treść tej plamy, jaka przenikła do naszego ośrodka myślowego. Myśl nasza obcuje z fotogramem; doznaje wrażeń estetycznych i w tym tkwi artyzm tych fotogramów.

Zanalizujmy środki, jakich użyli autorzy dla wyzyskania tych efektów. W „Kościele Św. Krzyża" — dramatycznie upozowana figura Chrystusa, dźwigającego krzyż ponad gruzami Warszawy. Chrystus z wysokości spogląda na dzieło zniszczenia i cierpi wraz z ludźmi za winy ludzi. Cierpi razem z nami, bo przecież figura jest z tego samego tworzywa co i ruiny; nawet cokół figury obrzucony jest odłamkami gruzów.

Technicznie fotogram jest indyferentny. Ujęcie figury zanadto z dołu — wygląda na fotomontaż. Wykończenie szczegółów — prawie żadne. Ostrość — słaba. Ale wszystko to zgodnie z logiką. Sztuczne wyniesienie figury ponad ruiny odpowiada podświadomemu kojarzeniu pojęcia Boga z niebem jako siedzibą. Zatarcie szczegółów i słaba ostrość pozbawiają fotogram cech realizmu, nadają mu charakteru wizyjnego, dzięki czemu nie razi nas bezpośrednie obcowanie Chrystusa z ruinami. Jak widzimy, powiązanie logiczne wszystkich elementów fotogramu jest zupełne.

W „Credo" widzimy mnicha pogrążonego w modlitwie w głębi mrocznej nawy kościelnej. Postać mnicha w habicie umieszczona niesymetrycznie, zwrócona jest mniej więcej w $^3/_4$ ku nam. Całe wnętrze jest mroczne, wyrobienie szczegółów słabe, bo modlący się przebywa duchem i tak w dziedzinie abstrakcji.

Niedaleko postaci mnicha, cokolwiek poza nim, widzimy otwarte drzwi, przez które wpada ku nam odbite słabe światło zewnętrzne, zresztą w stosunku do mroku wnętrza zupełnie wyraźne. Jest ono widomym objawem świata zewnętrznego, doczesnego, wraz z jego powabami. Usi-

łuje ono mnicha odwleść od kontemplacji, przeciągnąć ku sprawom doczesnym. Mrok bierze górę; mnich trwa w modlitwie.

Jeśli chodzi o technikę — słabe wyrobienie szczegółów w cieniach, a więc zasadniczo błąd; jest to jednak podykłowane względami logicznymi. Kompozycja prawie indyferentna; całość ciemna z jedną plamą, jasną. Lecz wymowa fotogramu — ogromna.

W obu omówionych fotogramach, jak widzimy, technika wyraźnie nagięta do wymogów logiki.

Ale nie tylko technika, bo także kompozycja planu i linij bywa niekiedy podporządkowywana logice, i to z jak najlepszymi wynikami.

I tak w fotogramie J. Rosnera „Samotna" drzewo wysokie a wąskie jak lancet prawie w środku fotogramu przecina obraz, składający się tylko z tego drzewa i pustkowia, wśród którego drzewo stoi. Skłonni bylibyśmy to traktować jako błąd kompozycyjny, ale celowość i efekt takiego właśnie ujęcia są oczywiste — samotność drzewa jest wybitnie sugestywna.

Także u plastyków spotykamy wypadki podobne. I tak w „Dyniach" J. Skotnickiego widzimy masywną typową przekupkę, upozowaną en face symetrycznie wśród kupy olbrzymich dyń. Postawa wyprostowana, ręce wsparte na biodrach, twarz pełna pewności siebie i dumy ze swych dyń. Ulokowanie postaci kompozycyjnie co najmniej ryzykowne, ale doskonale wspiera wymowę logiczną obrazu.

Przykłady powyższe dobrane są w ten sposób, by z jednej strony zilustrować, co rozumiem przez logikę obrazu, a zdrugiej strony by za jednym zamachem dostarczone też były przykłady pogwałcenia jeżeli nie kanonów, to w każdym razie zwyczajów panujących w zakresie techniki wzgl. kompozycji, dla dobra logiki.

Oczywiście, poważna wymowa logiczna fotogramu bynajmniej nie jest uwarunkowana odstępstwami, nawet celowymi, od wzorowej techniki i kompozycji planu; przeciwnie, jeszcze lepiej, jeżeli te wszystkie czynniki dają się ze sobą pogodzić. A już tym bardziej nie może prowadzić do dobrych wyników bezkrytyczne nadużywanie miekkiego rysunku, czy też niedoświetlanie negatywów, tak samo jak i bezmyślność kompozycyjna.

Poprawność logiczna fotogramu wymaga, by wszystkie elementy fotogramu treścią swą wiązały się w jedną harmonijną całość, nawet jeżeli autor nie ma pretensji do stworzenia dzieła o specjalnej wymowie logicznej. Ale dobór elementów, to jeszcze nie wszystko. Bo przecież tak samo, jak wrażenie wzrokowe przy oglądaniu obrazu zależne jest nie tylko od wyglądu plam, z jakich obraz się składa, lecz także od ich rozmieszczenia, tak samo i wymowa logiczna zależna jest od treści poszczególnych elementów i od wzajemnego ich rozmieszczenia

Przy oglądaniu obrazu nie tylko oko biega po plamach, ale i myśl wędruje po logicznych elementach obrazu, przebywa pewne drogi po pewnych liniach w pewnych kierunkach, i to też ma wpływ na wymowę logiczną obrazu. Inaczej mówiąc logika obrazu też ma swoją własną kompozycję, zupełnie niezależną od kompozycji plam i linij. Ta kompozycja logiczna powinna też być poprawna i współdziałać z treścią elementów obrazu w kierunku spotęgowania logicznej wymowy.

Sprawa kompozycji logicznej też nie jest nowa. M. in. poświęcił jej artykuły w numerach 3 i 4/5 Świata-Fotografii J. Sunderland, wprowadzając pojęcie kierunkowości elementów obrazu. Faktycznie, istoty żywe, a nawet przedmioty martwe mają uprzywilejowane kierunki patrzenia, oddychania, poruszania się, najogólniej działania; zgodnie z J. Sunderlandem nazwiemy je kierunkami promieniowania.

Jako podstawową dla kompozycji logicznej możemy przyjąć zasadę, zresztą również wysuniętą przez J. Sunderlanda, że główny element obrazu winien promieniować od brzegu fotogramu ku środkowi; dodajmy, że może też promieniować z głębi obrazu ku nam (np. portret en face, odległy krajobraz), gdyż fotogram, aczkolwiek wzrokowo płaski, logicznie może być trójwymiarowy.

W wypadku istnienia w fotogramie np. dwu lub więcej elementów promieniujących, ich promieniowania mogą być zgodne lub nie, zależnie od tego, jak logika wymaga.

W obrazie „Kazanie Skargi" kierunki promieniowania przeciwne oznaczają z jednej strony siłę perswazji kaznodziei i z drugiej strony siłę oporu możnowładztwa. W symbolu związku „Społem" — ludzie pchający kulę ziemską, wspólny kierunek promieniowania tych ludzi oczywiście oznacza współdziałanie w wysiłku wychodzącym na zewnątrz.

Dalej dla przykładu np. w „Harnasiach" Z. Maksymowicza (I. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki), kierunki promieniowania przeciwne po jednej wspólnej linii oznaczają więź intelektualną — osoby w danej chwili zajęte są sobą nawzajem. W „Credo" postać mnicha i światło zewnętrzne promieniują z głębi obrazu ku nam w jednym kierunku. Nie ma jednak gestu współdziałania, jak np. w symbolu „Społem", przeciwnie, tony fotogramu sugerują obcość tych dwu światów i ich promieniowań. Oczy mnicha nie dostrzegają tego światła; ani wzrok, ani też myśl jego nie zatrzymują się na żadnym konkretnym punkcie. Myśl mknie w nieskończoność; światło goni za myślą, lecz bezskutecznie. Mnich trwa w modlitwie.

Niezależnie od kierunków promieniowania postaci wzgl. przedmiotów, myśl nasza wędruje po fotogramie w kierunkach istniejących na nim linij wzgl. odpowiednio uszeregowanych elementów logicznych. Jeżeli myśl nasza wędruje za okiem np. w kierunku poziomym, odbieramy wrażenie ciszy, spokoju; jeżeli w górę — wrażenie wysokości, siły; jeżeli po przekątni fotogramu — wrażenie ruchu, życia; jeżeli w głąb fotogramu — wrażenie odległości. Dobór odpowiednich elementów, które by zmusiły myśl w ślad za okiem odbywać takie właśnie wędrówki po fotogramie, należy do nader silnych czynników oddziaływania na intelekt widza.

I tak w „Harnasiach" przekątny kierunek promieniowania, bardzo mocny z racji swej dwustronności, a także poparcia kompozycją planu — faktycznie jedyny kierunek w tym fotogramie, ogromnie podnosi dynamikę dzieła.

W „Kościele Św. Krzyża" postać promieniuje łagodnie ku dołowi, ku poziomemu pasowi ruin. Poziomy kierunek tego pasa podkreśla ciszę — martwotę ruin, wzmagając i tak potężną wymowę fotogramu.

Ogólnie tedy możemy przyjąć zasadę, że do zamierzonej wymowy logicznej fotogramu celem współdziałania winien być dostosowany nie tylko dobór elementów fotogramu, lecz także kompozycja logiczna.

Niestety jednak nie we wszystkich wypadkach spotykamy się z tak doskonałą budową logiczną, jak w omówionych fotogramach; niekiedy spotykamy też niedociągnięcia w tej dziedzinie.

Przede wszystkim spotykamy sporo fotogramów logicznie indyferentnych, które przedstawiają np. jakiś przedmiot albo istotę żywą, ale pozatem nic nam nie mówią.

Dalej spotykamy brak logicznego związku między elementami fotogramu. Fotografik robi niekiedy coś w rodzaju fotomontażu, nasadza na jakieś tło elementy dla danego tła zupełnie obce logicznie, a więc np. postać ludzką na tło krajobrazu, albo jakąkolwiek roślinę na tło powiedzmy wody i nic poza tym. Nie pokazuje w ogóle przedniego planu, a więc gruntu, na którym znajduje się postać lub roślina, a tym bardziej nie pokazuje przejścia od planu przedniego do planów odległych. Jeżeli do tego postać jest ubrana z miejska i np. pozuje do obiektywu, zamiast przynajmniej patrzeć na krajobraz, nie rozumiemy, co ona robi na tle krajobrazu. Tak samo, jeżeli na tle bezkresnej powierzchni wód, widzimy po prostu nałożoną typową roślinę lądową, nasze poczucie logiki też nie doznaje zadowolenia; chcielibyśmy widzieć przynajmniej trzciny, o których wiadomo, że rosną tam gdzie jest woda.

W wielu takich wypadkach zerwana na fotogramie łączność logiczna pomiędzy poszczególnymi elementami, dałaby się odzyskać przez wprowadzenie na fotogram dodatkowych elementów wiążących, które w rzeczywistości zazwyczaj istnieją, tylko zostały nieopatrznie obcięte. Nasuwa się podejrzenie, że przyczyną błędów tego typu jest celowe lecz przesadne ograniczenie ilości elementów w interesie prostoty kompozycji planu. Jeżeli faktycznie tak jest, to na pewno ze szkodą dla fotogramu. Przy komponowaniu fotogramu można eliminować dowoli tylko elementy logicznie indyferentne lub obce, zaś elementy logicznie twórcze tylko w tych granicach, o ile nie powoduje to zerwania logicznej więzi między pozostałymi elementami fotogramu. Szczegół w fotogramie, częstokroć niewygodny z punktu widzenia kompozycji planu, może jednak pomimo to z pożytkiem pracować na rzecz logiki fotogramu.

Na fotogramie można spotkać pochyło ustawione naczynie z płynem i wbrew prawom fizyki płyn się nie wylewa. Można też zobaczyć krajobraz śnieżny, przy którym w miarę oddalania się od kamery wbrew perspektywie powietrznej kontrasty rosną i cienie nabierają mocy. To już tylko brak staranności lub przeoczenie i takich błędów nie trudno uniknąć.

Ale prócz wadliwego doboru elementów logicznych niekiedy spotykamy się też z kompozycją plam i linij wadliwą z punktu widzenia logiki, tzn. taką, która nie wzmacnia wymowy fotogramu, a właśnie ją osłabia.

I tak fotograficy np. stosują chętnie, lecz dość bezkrytycznie, przekątny układ linij. Ta wzrokowo efektowna kompozycja ma jednak swoistą wymowę logiczną — podnosi dynamikę fotogramu, wrażenie ruchu, życia. Tym samym nie może ona być odpowiednią dla każdej treści, a szczególnie dla nastroju ciszy, spokoju.

Dalej spotykamy częstokroć fotogramy, które mają powodować wrażenie odległości, np. dalekie krajobrazy. Tymczasem przedni plan zmontowany jest wprost na tle planu odległego bez pokazania planów pośrednich i nader istotnego przejścia od planu przedniego do pośrednich. Fotogram nie sugeruje wrażenia odległości i wymowa jego na tym cierpi.

Bywają niekiedy w fotogramie elementy nie bardzo wiążące się pomiędzy sobą w jedną logiczną całość. Ot, powiedzmy, nie wprowadzają specjalnego dysonansu logicznego, ale dla wymowy fotogramu nie są istotne, a raczej obce.

Myśl nasza przy oglądaniu takiego fotogramu usiłuje te elementy niepotrzebne wyeliminować i odseparować przez przeprowadzenie na fotogramie pewnej logicznej linii granicznej, poza którą znalazłyby się te elementy z punktu widzenia logiki obce. Jeżeli to się nie udaje, np. dlatego, że elementy niepotrzebne rozrzucone są po całej powierzchni fotogramu, elementy te pozostają w fotogramie i schodzą do roli logicznie indyferentnych.

Gorzej się sprawa przedstawia, ilekroć elementy niepotrzebne zajmują taką część obrazu, która się daje wydzielić bez szkody dla logicznej budowy reszty, jeżeli ponadto odseperowanie tych dwu części daje się przeprowadzić przy pomocy linii prostej przebiegającej pionowo lub poziomo w pobliżu środka fotogramu, i wreszcie jeżeli elementy logicznie obce razem wzięte też stanowią pewną całość. Następuje w takim wypadku przecięcie fotogramu logiczne, niewątpliwie niekorzystne dla ogólnego efektu artystycznego, co najmniej w tej samej mierze, co przecięcie wzrokowe.

Przecięcie logiczne fotogramu nie ma nic wspólnego z przecięciem wzrokowym. Obraz może być przecięty logicznie także wtedy, gdy obie części logicznie obce znajdują się na wspólnym spokojnym tle, np. nieba lub wody, a więc gdy na fotogramie nie ma faktycznie nakreślonej linii granicznej, która by go wzrokowo przecinała. Odwrotnie, fotogram może być przecięty wzrokowo, a więź logiczna pomiedzy elementami przedzielonymi linią wzrokową może być tak silna, że harmonia logiczna w niczym nie zostaje zakłócona.

Z przecięciem logicznym mamy do czynienia nie tylko wtedy, gdy dwie części fotogramu pomiędzy sobą niezwiązane dają się rozdzielić dosłownie przy pomocy cięcia np. nożycami. Podobny efekt może występować także wtedy, gdy pomiędzy dwiema częściami fotogramu, ze sobą słabo związanymi, znajduje się element logicznie nie wiążący tych dwu części, a właśnie oddzielający.

Ot, wyobraźmy sobie np. fotogram, na którym w odległości mniej więcej $1/3$ formatu od lewego brzegu, ciągnie się w głąb rząd drzew. Drzewa najbliższe kamery zajmują w każdym razie przeważającą część pionowego formatu. Na lewo od drzew ciągnie się droga w głąb obrazu; drzewa rosną właśnie wzdłuż tej drogi. Na prawo od drzew znajduje się łączka, np. w głębi obramowana zagajnikiem. Plama zespołu drzew przydrożnych tak dobrana, by nie powodowała przecięcia wzrokowego, a więc dostatecznie szeroka.

Dwa skrajne elementy fotogramu — łączka i droga, logicznie wiążą się ze sobą bardzo słabo. Z szeregiem

drzew zarówno łączka jak i droga logicznie wiążą się dobrze, ale przecież ten rząd drzew oznacza właśnie granicę, obramowanie, zarówno drogi, jak też i łączki. Efektem tego jest przecięcie logiczne fotogramu. Fotogram byłby bardziej harmonijny, gdyby z niego była wyeliminowana albo łączka, albo droga; rząd drzew, jako obramowanie pozostałago na fotogramie elementu, drogi wzgl. łączki, biegłby brzegiem fotogramu, współdziałając z ramką ograniczającą pole fotogramu i przecięcia nie byłoby.

Wprawdzie nasz element przecinający na omówionym przykładzie, jak powiedzieliśmy, nie znajduje się na środku fotogramu; łączka zajmuje $^2/_3$ fotogramu, a droga tylko $^1/_3$. Jednak droga jest elementem bardzo wymownym i logicznie jest mocniej związana z drzewami, które wzdłuż niej rosną, co kompensuje różnicę powierzchni. Element rozdzielający obie części — rząd drzew, znajduje się właśnie w logicznym środku ciężkości fotogramu, toteż przecięcie jest szczególnie rażące.

Oczywiście, jeżeli na lewo od drzew zamiast drogi znajdzie się dalszy ciąg tej samej łączki, jaką mamy na prawo od drzew, ubywa z fotogramu droga jako element. Pozostaje tylko łączka i drzewa i przecięcie logiczne znika.

Z kolei wyobraźmy sobie, że stoimy w terenie prostopadle do szeregu drzew rosnących w jednej linii i właśnie poprzez te drzewa dokonujemy zdjęcia krajobrazu znajdującego się poza linią drzew. Na zdjęcie nasze dostaje się kilka drzew, które sięgają do górnego brzegu fotogramu.

Fotogram ten też nas nie zadowoli. Płaszczyzna drzew, logicznie bardzo mocna, promieniuje ku nam i odpycha naszą myśl od krajobrazu widocznego w głębi; po prostu odcina nas od tego krajobrazu. Możliwe jest nawet logiczne przecięcie naszego fotogramu na dwie części, tym razem bliższą i dalszą, o ile w tym fotogramie znajduje się także partia terenu leżąca przed drzewami.

Ten rodzaj przestrzennego odcięcia wzgl. przecięcia, możliwy zresztą tylko dzięki logicznej trójwymiarowości fotogramu, tak samo razi, jak i każdy inny rodzaj przecięcia. Dla uniknięcia tego błędu należy wybrać i przedstawić na fotogramie tylko jedno z dwojga; albo szereg drzew, albo krajobraz znajdujący się w głębi. W pierwszym wypadku musimy za drzewami umieścić element indyferentny, a więc np. niebo przez ujęcie motywu z dołu, albo nawet ten sam krajobraz, ale zupełnie pozbawiony szczegółów przez zastosowanie obiektywu o małej głębi ostrości. W drugim wypadku musimy dokonać zdjęcia poprzez jedną tylko lukę pomiędzy drzewami.

W tym ostatnim wypadku oba drzewa, które stanowią obramowanie tej luki, mogą z powodzeniem wejść na fotogram. Ponieważ one już nie sugerują nam ciągłej płaszczyzny poprzecznej do naszego kierunku patrzenia, nie tylko że nie będą krajobrazu logicznie odcinać, ale promieniując ku środkowi fotogramu, mogą nawet podnosić jego harmonię, o ile oczywiście uda się nam uniknąć zbytniej symetrii w umieszczeniu drzew.

A teraz po uzupełnieniu zasobu naszych pojęć pojęciem przecięcia przestrzennego, wróćmy jeszcze raz do uprzednio omówionego przykładu z drzewami rosnącymi rzędem wzdłuż drogi, biegnącej w głąb fotogramu.

Motyw ten na fotogramie może być ujęty dwojako, mianowicie drzewa w miarę oddalania się od kamery mogą przybliżać się ku środkowi fotogramu, a mogą też przybliżać się ku jego lewemu brzegowi.

Jeżeli rząd drzew w głębi obrazu przybliża się ku środkowi, w takim wypadku ten rząd drzew promieniuje ku łączce leżącej na prawo od drzew i ku nam; droga mieszcząca się na lewo od drzew dostaje się wtedy poza linię drzew i zostaje od nas logicznie odcięta. Toteż przy takiej konfiguracji drzew właściwym rozwiązaniem jest wyeliminowanie drogi z fotogramu, a pozostawienie tylko łączki i drzew, które ją obramowują.

Jeżeli odwrotnie rząd drzew w głębi fotogramu przybliża się ku jego lewemu brzegowi, następuje częściowe odcięcie logiczne łączki, toteż przy takim układzie trzeba z fotogramu wyeliminować właśnie łączkę, a pozostawić drogę wysadzoną drzewami.

W ten sposób byłby wyczerpany pewien zasób pozytywnych wskazań z zakresu logiki fotogramu, oraz przegląd błędów najczęściej na tym polu popełnianych.

Powyższym paru myślom, jakie pozwoliłem sobie na ten temat rzucić, niewątpliwie jednak daleko do objęcia całokształtu zagadnienia. Dziedzina logiki fotogramu jest nie mniej obszerna, aniżeli kompozycja plam i linij albo technika, niemniej trudna do sformułowania, ale też i niemniej ważna.

Mimo podświadomego wyczuwania przez fotografików potrzeb logiki, wydaje mi się, że dotychczas u nas cokolwiek za mało uwagi temu czynnikowi się poświęca. Wierzę jednak, że tych parę myśli będzie dla naszych fotografików bodźcem do bliższego zainteresowania się logiką fotogramu, a takie zwiększenie wielostronności podejścia do sprawy może być tylko z pożytkiem dla efektów pracy.

J. DUDLEY JOHNSTON

Królewskie Towarzystwo Fotograficzne W. Brytanii

Królewskie Towarzystwo Fotograficzne Wielkiej Brytanii istnieje prawie 100 lat. Od chwili stworzenia go w r. 1853 było wielkim centrum zawodowych fotografów i amatorów, gdzie mogli wymieniać swe zapatrywania na sztukę. Towarzystwo to liczy obecnie ponad 5000 członków; w skład tej liczby wchodzą najwybitniejsi fotografowie wszystkich krajów świata.

Królewskie Towarzystwo Fotograficzne, znane fotografom całego świata jako „The Royal", powstało w roku 1853 pod nazwą „Londyńskie Towarzystwo Fotograficzne" i jest najstarszym towarzystwem fotograficznym.

Stowarzyszenie to cieszyło się od chwili powstania poparciem domu królewskiego. Królowa Wiktoria i księżniczka Consort zgodziły się objąć patronat. W 40 lat

później królowa nadała tej instytucji nazwę „królewskiej". 20 lat po założeniu wzrastające znaczenie tego stowarzyszenia spowodowało zmianę nazwy z „Londyńskie Stowarzyszenie Fotografów" na „Fotograficzne Stowarzyszenie Wielkiej Brytanii".

Zmianę nazwy na bardziej ogólną łatwo można usprawiedliwić, gdyż dziś w skład członków tego towarzystwa wchodzą przedstawiciele wszystkich krajów i ras.

W ciągu pierwszych paru lat Stowarzyszenie rozwijało się pomyślnie, lecz w okresie stosowania tzw. „mokrej płyty" nadążanie za trudnościami znużyło praktyków fotograficznych. To spowodowało kolejne ich odpadanie.

Wybuch wojny krymskiej odwrócił aktywne zainteresowanie królowej ku bardziej aktualnym sprawom państwa, lecz księżniczka Consort aż do swej śmierci była źródłem zachęty i szczerego zainteresowania się Stowarzyszeniem.

Pierwszym prezydentem Stowarzyszenia był pan Charles Eastlake, który był też prezydentem królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. W r. 1855 następcą jego został Lord Baron Pollock, który piastował tę godność przez 12 lat.

W r. 1854 Stowarzyszenie urządziło wystawę doroczną; na 92 rok swej egzystencji w r. 1946 wypadła z kolei 91 wystawa. W miesiąc po założeniu Stow. zaczęło wydawać swój „Miesięcznik Fotograficzny" (Photographic Journal), wychodzący zresztą po dzień dzisiejszy. Nawet podczas ostatniej wojny, drukujący swe numery na mniej niż jednej piątej papieru niż w r. 1939.

W początkach swej egzystencji miesięcznik liczył 400 abonentów, ale już po dwóch latach saldo wynosiło 619 funtów, a 2700 numerów było w obiegu. To zachęciło zarząd do wzięcia lokalu na rogu Leicester Square, ale jak się okazało, było to bardziej kosztowne niż myślano i Stowarzyszenie nie miało swej stałej siedziby aż do roku 1900. Potem zajmowało kolejno kilka lokali, by w końcu roku 1939 uzyskać swój dom, zajmowany po dziś dzień przy ul. 16 Prince's Gate, Kensington.

W pierwszym okresie zebrania Stowarzyszenia były zazwyczaj interesującym wydarzeniem. Fotografia była w stanie eksperymentalnego rozwoju i postęp jej był rezultatem empirycznych wysiłków amatorów.

Prawie na każdym zebraniu rodziły się żądania i ostre sprzeciwy wobec nowych odkrywców.

Wielkim wydarzeniem było w r. 1855 wysłanie na Krym Rogera Fentona, sekretarza Stowarzyszenia, jako pierwszego oficjalnego wojennego fotografa. Wyniki tej podróży są zebrane w wielkim albumie, który jest w posiadaniu Stowarzyszenia i jest uważany za jeden ze skarbów.

Około r. 1855 fotografika zaczęła zmierzać do świadomego artystycznego celu. Proces wilgotny collodionowy, jakkolwiek prowadził do pomyślnego rozwoju fotografiki, to jednak mokra płyta była zupełnie nieczuła na barwę czerwoną i żółtą. Malarstwo w tym czasie było raczej głównie anegdotyczne.

Fografowie naśladowali rozpowszechniony sposób, nie mogąc zmontować odpwiednio obrazu, budowali obraz częściowo, fotografując postacie oddzielnie i wmontowywali je w obraz.

W r. 1857 Oscar Rejlander i H. P. Robinson i inni tworzyli piękne obrazy tego rodzaju, stwarzając ogromnie impresyjne efekty, lecz mniej kompetentni fotografowie stwarzali masę absurdów, w końcu tego rodzaju zdjęcia przestały się cieszyć dobrą sławą.

Oprócz zawodowych fotografów, którzy robili zdjęcia portretowe, fotografią zajmowali się amatorzy, robiąc zdjęcia z natury, udoskonalając materiał, podchodząc do tej kwestii naukowo, w końcu szukając nowych możliwości. Stopniowo zmienił się skład rady zarządzającej Stowarzyszenia, naukowcy zajęli miejsce członków, którzy zajmowali się fotografią jako obrazem.

Po roku 1891, orientując się, że członkowie Stowarzyszenia nie zajmują się dostatecznie artystyczną stroną, uformowano grupę zwolenników obrazu jako takiego, znaną pod nazwą „The Linked Ring" (spojone ogniwa) z własnym salonem fotografiki. To przyczyniło się bardzo do podniesienia fotografiki z artystycznego punktu widzenia. Grupa ta pozostawała w kontakcie z podobnymi placówkami w Ameryce, Francji i Niemczech. Wpływ tej grupy trwał do roku 1910 tzn. aż do czasu, w którym „The Linked Ring" został rozwiązany a „Salon" został przemianowany na „The London Salon", który trwa i pomyślnie się rozwija po dziś dzień.

W r. 1894 „Stowarzyszenie Fotograficzne Wielkiej Brytanii" zostało przemianowane na „Królewskie Towarzystwo Fotograficzne" i uzyskało statut, mocą którego stało się niejako opiekunem wszystkich mniejszych towarzystw brytyjskich. W pewnym momencie wszystkie te towarzystwa fotograficzne połączyły się w jedną organizację, znaną pod nazwą „Affiliation of Photograpic Societies", która regulowała i koordynowała ich działalność, rozdzielała lekturę i rozsyłała prelegentów, teki i odbitki, regulowała sprawę wystaw i kompetencje i popierała mniejsze i słabsze stowarzyszenia.

Wiele z tych towarzystw wolało wiązać się z lokalnymi federacjami lub zjednoczeniami, aniżeli podlegać kierownictwu „Affiliation in London". — I tak pod koniec 19 wieku w Yorkshire, Lancashire i Cheshire powstały „Zjednoczenia Fotograficzne", po nich tworzyły się inne.

Z biegiem czasu doszli do przekonania, że duże stowarzyszenia dają więcej korzyści niż małe, wobec tego w r. 1928 został zainicjowany ruch, mający na celu zjednoczenie wszystkich lokalnych związków na wzór „Affiliation".

Prezes Królewskiego Stowarzyszenia Fotograficznego F. F. Renwick i dawniejszy prezes T. H. B. Scott, widząc, że w ten sposób utworzą się dwie oddzielne kompetentne komórki o wielkich wysiłkach i małych korzyściach dla obu stowarzyszeń, stanowczo starali się przekonać i nakłonić wszystkich, by zgodzili się uformować jedną komórkę spojoną z królewską pod nazwą „Związku Fotograficznego" (Photographic Alliance).

Wszystkie istniejące zjednoczenia i federacje z wyjątkiem szkockiej zostały członkami - fundatorami Związku. „Affiliation" zostało rozwiązane i przemianowane w „Centralne Stowarzyszenie Fotograficzne". Powierzono mu opiekę nad innymi stowarzyszeniami, które nie znajdowały się w orbicie żadnej terytorialnej federacji, ani też nie należały do federacji innej części brytyjskiego imperium lub zagranicy.

W r. 1946 szkocka federacja przystąpiła również do Związku. W ten sposób wszystkie organizacje fotograficzne w Brytanii są związane z „Królewskim Towarzy-

stwem Fotograficznym", a wszystkie Towarzystwa ze Związkiem.

Tak więc za zgodą wszystkich „The Royal" jest uważany za przodującego współpracownika, nie miesza się jednak w żadnym wypadku w wewnętrzne sprawy Federacji lub Stowarzyszenia. Są spojeni ogniwami w następujący sposób: 3 repreezentantów z „Royal" zasiada w egzekutywie Związku i 3 reprezentantów Związku zasiada w radzie „Royal".

W ten sposób „Royal" istniał przez 50 lat. Na początku dwudziestego stulecia liczył 800 członków, w r. 1920 liczba ich wzrosła do 1100, w r. 1923 doszła do 1700, w r. 1927 zaś spadła do 1400, w r. 1939 podniosła się do 2800 członków.

Podczas wojny, głównie dzięki wielkiemu rozpowszechnieniu się fotografii, wzrost członków zadziwił wszystkich, gdyż przy końcu roku 1945 ilość czonków wynosiła 5037.

Aktywność Stowarzyszenia stale wzrastała i pewne grupy rozwijały specjalne zainteresowania poza zasięgiem Stowarzyszenia. Z tych są: grupa „Pictoral", grupa „Miniaturs Camera" i „Sekcji Kinematograficznej". Te grupy zgromadziły 2500 członków. Organizowały pomiędzy sobą odczyty i demonstracje fotograficzne, co jest przewidziane w programie Towarzystwa, tak że każdego tygodnia odbywają się 2—3 odczyty.

W sumie Towarzystwo urządza wystawy fotograficzne zwyczajne co miesiąc, ale największy nacisk kładzie się na wystawę doroczną, która odbywa się w miesiącu wrześniu i październiku każdego roku.

Godnym uwagi jest to, że na tej wystawie znajdują się nie tylko zdjęcia fotograficzne, ale wyjątki z ostatnich prac różnych gałęzi wiedzy i przemysłu, a więc zdjęcia kolorowe, prace z zakresu nauki przyrodniczej, fotografiki dokumentarnej, fotomikrografii, radiografii, metalurgii, biologii, meteorologii, pomiarów powietrznych, prasy, ilustracji, handlu i przemysłu, steoroskopii i w pewnym sensie kinematografii (aczkolwiek ta ostatnia zwyczajnie jest reprezentowana na oddzielnej wystawie).

To wszystko jest dostępne zawodowym fotografom lub amatorom całego świata bez ograniczeń i krępowania.

W końcu dodajmy, że Stowarzyszenie organizuje wymianę zbiorów fotografiki z innymi narodami, obecnie pracuje z Instytutem Brytyjskich Fotografów, Salonem Londyńskim, z klubem „Camera" (London) i British Council, nad utworzeniem reprezentacyjnej kolekcji brytyjskiej fotografiki, w celu urządzenia wystawy w niektórych centrach zagranicznych.

Dotąd reprezentanci brytyjskiej fotografiki starali się pracować indywidualnie, obecnie dążą do opracowania skoordynowanego planu i wysłania najlepszej kolekcji brytyjskiej na wystawy do wszystkich ważniejszych centrów świata.

Największym odznaczeniem, jakim Royal może się pochwalić, jest „Progress Medal" i „Honorary Fellowship". Zostały one nadane przez Radę z jej własnej inicjatywy i nie mogą być nabyte na prośbę lub starania. Te odznaczenia są nadawane bardzo rzadko i są uważane za bardzo zaszczytne w świecie fotografiki. „Associateship" i „Honorary Fellowship" są nadawane przez Radę na podstawie właściwych zaświadczeń. Pierwsza — jako uznanie za niezwykłe osiągnięcia w różnych dziedzinach fotografiki, druga — jako uznanie za znakomitą sprawność (ze specjalnym uwzględnieniem oryginalności).

Znacznie bardziej są pożądane odznaczenia H. Fellowship", niż „Associateship".

Wybitni fotografowie prawie każdego państwa są Fellows (kawalerami) Królewskiego Stowarzyszenia Fotograficznego

Tłumaczenia i przadruk za zgodą Wydziału Prasowago Ambasady Brytyjskiej w Warszawie.

Tłum. Helena Jastrzębska.

PROF. DR W. ROMER

Fotograficzny obraz utajony

Tajemnica powstawania obrazu fotograficznego zdaje się mniej zajmować obecnie umysły miłośników fotografii, niż to miało miejsce w zaraniu istnienia tej technki. Jakoś przywykliśmy do faktu istnienia obrazu utajonego, procesu wywoływania itd., oswoiliśmy się z tajemniczością tych zjawisk. Może warto jednak zwrócić uwagę na tę dziedzinę. W ostatniej bowiem dobie nastąpiło znaczne uporządkowanie poglądów nauki na mechanizm powstawania obrazu fotograficznego. Poważnym postępem w tej dziedzinie była teoria sformułowana przez Motta i Gurra niedługo przed wybuchem wojny (l) i stanowiąca niejako zamknięcie pewnego okresu badań z zastosowaniem nowoczesnych teorii i metod fizykochemii. Równocześnie zaś stała się ona punktem wyjścia dla owocnych prac i jest obecnie bodajże powszechnie uznana jako podstawa dalszych dociekań. Teoria ta też już przed wojną uzyskała pierwsze eksperymentalne potwierdzenia, u nas jednak przeszła ona zupełnie niespostrzeżona.

Jeszcze niewiele lat wcześniej panował w dziedzinie poglądów na „obraz utajony" znaczny zamęt i sprzeczne zupełne teorie były wysuwane przez poważnych badaczy, jak np. zawiła teoria micellarna Weigerta (2) oparta na dość niejasno sformułowanych pojęciach chemii koloidalnej lub teoria Shwarza (3), opierająca się na zjawiskach podwójnej warstwy elektrycznej na powierzchni ziarn emulsji, wykluczająca zjawiska fotochemiczne z procesu powstawania obrazu fotograficznego i uważająca rozkład bromku srebra za zjawisko uboczne (sic!).

Wobec takiego stanu rzeczy usprawiedliwione było stanowisko wyczekiwania ze strony braci fotografującej, dziś jednak sytuacja jest inna i warto posłuchać, co nauka ma do powiedzenia. Zamiast jednak przedstawiać kolejno różne spekulacje teoretyczne i dotrzeć ostatecznie do ostatnich rozumowań, postaram się pokrótce zestawić znane obecnie fakty i powiązać je przy pomocy najnowszych poglądów teoretycznych.

Materiałem światłoczułym procesu fotograficznego jest tak zwana emulsja fotograficzna, która w rzeczywistości jest stałą zawiesiną związków chlorowcowych srebra w żelatynie*). W wysokoczułych emulsjach ciałem światłoczułym jest bromek srebra z dodatkiem około 3—5% jodku srebra, występujący w emulsji w postaci kryształków

*) Emulsją w chemii koloidalnej nazywamy zawiesiny kropelek płynu w płynie. Emulsje mają zwykle wygląd mleczny. Podobny wygląd mają zawiesiny kryształów soli srebra używane w fotografii i stąd przyjęła się dla nich ta niewłaściwa nazwa.

o wielkości rzędu 1 μ*). Warstwa emulsji posiada grubość około 30—40 μ, przy czym ziarna zajmują około 1/6 części objętości suchej substancji. Wielkość ziarna zmienia się w zależności od typu emulsji, jednakże dla emulsji używanych w praktyce różnice te nie są zbyt znacznie. Np. przeciętna średnica ziarna wysokoczułej emulsji negatywowej wynosi ok. 1 μ, emulsji negatywowej drobnoziarnistej ok. 0,7 μ, emulsji pozytywowej (kinowej) ok. 0,55 μ.

Działanie światła powoduje rozkład bromku srebra**) z wydzieleniem srebra metalicznego. Przez długi czas przypuszczano, że powstają przy tym związki uboższe w chlorowiec, podbromki srebra, dziś jednak nie przypuszczamy, aby związki takie występowały w naświetlonej emulsji fotograficznej. Najpoważniejszego argumentu przeciwko ich istnieniu dostarczyły badania roentgenograficzne, które wykazały jedynie obecność normalnego bromku srebra oraz srebra metalicznego. Rozkładowi chemicznemu jednak ulega tylko znikoma zupełnie część związku srebrowego, mianowicie przy naświetlaniu odpowiadającemu progowi czułości około 2 na 10^8 drobin. Znaczy to, że na tonę bromku srebra zawartego w emulsji rozkładowi ulegają dwa miligramy. Przy naświetlaniach odpowiadających normalnemu obrazowi ilość ta jest około 10 razy większa.

Ilość srebra wydzielająca się w płycie fotograficznej jest tak znikomo mała, że obecność jego jest zupełnie niewidoczna i nie daje się wykryć żadnym sposobem fizycznym lub chemicznym, z jedynym wyjątkiem reakcji wywoływania. Obraz powstały pod działaniem światła jest „utajony", ale jedynie dlatego, że ilość produktu reakcji jest tak mała. Czułość reakcji fotochemicznej, zachodzącej w procesie fotograficznym nie jest wcale wysoka. Wydajność kwantowa tej reakcji jest rzędu jedności. Wysoka czułość nowoczesnej błony fotograficznej polega zatem nie na czułości emulsji fotograficznej, lecz na niezwykle wysokiej czułości chemicznej reakcji wywoływania.

Mechanizm tej reakcji nie jest jeszcze dostatecznie wyjaśniony. Umiemy tylko powiedzieć, że jest to wielofazowa reakcja katalityczna i że srebro fotolityczne czyli wydzielone pod działaniem światła działa jako katalizator. Reakcja wywoływania nie przebiega równocześnie w całym ziarnie, lecz zaczyna się od punkcików rozsianych bezładnie na powierzchni ziarn, tzw. centrów wywoływalnych.

Gdy emulsję fotograficzną naświetlać będziemy bardzo silnie, wówczas nastąpi widoczne jej pociemnienie. Pociemnienie to spowodowane jest wydzieleniem srebra i jeśli takie pociemniałe ziarno emulsji obserwować będziemy w powiększeniu mikroskopu elektronowego (fig. 1 i 2) stwierdzimy, że srebro wydzieliło się w postaci skupień rozsianych nieregularnie w masie ziarna. To wydzielanie się w formie skupień — nie zaś równomiernie w całej masie ziarna, jest ważne i charakterystyczne. Oczywiście przy naświetleniach odpowiadających normalnemu obrazowi te skupienia wydzielonego srebra są nieporównanie mniejsze. Nie możemy ich jednak sfotografować, gdyż strumień elektronów w mikroskopie elektronowym powoduje szybki rozkład bromku srebra.

Emulsję fotograficzną wytwarza się w ten sposób, że miesza się roztwór azotanu srebra w obecności roztworu żelatyny z roztworem rozpuszczalnych bromków i jodków, np. bromku potasu. Wówczas wytrąca się nierozpuszczalny bromek srebra w postaci bardzo drobnoziarnistej zawiesiny czasami w postaci lekko tylko opalizującego, prawie przeźroczystego płynu, o niezmiernie niskiej czułości. Przez ogrzewanie tej zawiesiny (w obecności nadmiaru bromku potasu i często także amoniaku) ziarno soli srebra szybko się powiększa, przy czym emulsja staje się silnie mleczna. Jest to tak zwane dojrzewanie fizykalne lub dojrzewanie Ostwalda. Towarzyszy temu znaczny wzrost czułości. Gdy ziarno osiągnie już pożądaną wielkość, przerywa się proces i płucze emulsję, usuwając składniki, które powiększały rozpuszczalność soli srebra i umożliwiały dojrzewanie fizykalne. Gdy po wypłukaniu będziemy emulsję ponownie ogrzewać, ziarno już się nie zmienia, czułość będzie jednak dalej wzrastać. (Dojrzewanie chemiczne). Przy nadmiernie długim ogrzewaniu powstaje zamglenie. Otóż prace Shepparda (4) wykazały, że przy dojrzewaniu chemicznym decydującą rolę odgrywają pewne związki siarkowe, zawarte w żelatynie (allylotiokarbonid), które tworzą nietrwałe związki addytywne z bromkiem srebra rozkładające się z wydzieleniem siarczku srebra przy ogrzewaniu w roztworach alkalicznych. Prawdopodobnie na powierzchni ziarn powstają w ten sposób skupienia siarczku srebra, które są przyczyną wzrostu czułości emulsji i które nazywamy centrami czułości. Ilość powstającego w ten sposób siarczku srebra jest bardzo mała, jednakże przewyższa ona około 1000—10000 razy ilość srebra metalicznego, powstającego pod działaniem światła przy normalnych naświetleniach.

Otóż mechanizm działania tych centrów czułości jest niesłychanie ciekawy. Pierwsze nasuwające się przypuszczenie, że działają one jako sensybilizator optyczny, tj. pochłaniają światło i przenoszą zaabsorbowaną energię na bromek srebra — nie znajdują potwierdzenia. W tym wypadku bowiem czułość spektralna emulsji musiałaby ulec zmianie przy powstawaniu centrów czułości. Światło pochłaniane przez te centra musiałoby być czynne, nie zaś światło pochłaniane przez bromek srebra. Tymczasem wprowadzenie centrów czułości nie zmienia zupełnie zakresu czułości spektralnej emulsji, która zgodna jest z widmem absorbcyjnym bromku srebrowego. Przypuszczamy zatem, że rola centrów czułości polega na działaniu skierowującym wydzielanie się srebra fotolitycznego, możliwe także jest, że dla stworzenia centrum wywoływalnego potrzebna jest mniejsza ilość srebra, gdy osadza się ono na centrum czułości, niż gdyby centrum wywoływalne, utworzone było z samego tylko srebra. Hipoteza zakładająca, że rola centrów czułości polega na skierowującym działaniu na wydzielające się atomy srebra wymaga znalezienia mechanizmu przenoszenia bądź to wolnych atomów srebra, bądź też energii wewnątrz kryształu ziarna bromku srebra. Absorbcja energii promienistej następuje bowiem w całej masie kryształu, srebro zaś wydziela się w określonych punktach.

Mechanizmu takiego dostarczyć mogą zjawiska przewodnictwa elektrycznego kryształów bromku srebra. Znamy dwa rodzaje takiego przewodnictwa, mianowicie przewodnictwo jonowe i przewodnictwo fotoelektryczne.

Struktura kryształu bromku srebra jest tego rodzaju, że w temperaturze pokojowej niektóre jony srebrowe wyskakują z wyznaczonych im miejsc w siatce krystalicznej i poruszają się względnie swobodnie wewnątrz siatki krystalicznej, podobnie jak jony elektrolitu w roztworach. Są to tak zwane jony międzysiatkowe. Pod wpływem pola elektrycznego pozytywne te jony przesuwać się będą w kierunku ładunku ujemnego i rozładowywać się na katodzie osadzając metaliczne srebro. Podobnie poruszać się mogą „dziury" w siatce kryształu powstałe przez wyskoczenie jonu, powodując ruch negatywnej elektryczności w kierunku przeciwnym. Ruch jonów jest dość powolny, jednakże przy względnie dużej ilości przewodnictwo jonowe jest pokaźne w temperaturze pokojowej. Spada jednak szybko, gdy kryształ oziębiamy i w temperaturze ciekłego powietrza przewodnictwo jonowe znika zupełnie.

Drugim zjawiskiem jest fotoprzewodnictwo. Mianowicie kryształ bromku srebra, a ściślej mówiąc jon bromowy siatki kryształu wiążąc kwant energii świetlnej wyzwala elektron. Elektron zostaje podniesiony do wyższego poziomu energii do tzw. poziomu przewodnictwa. Na poziomie tym elektron staje się niejako wspólny dla wszystkich jonów i może się swobodnie poruszać podobnie jak elektrony w metalu.

Szybkość tego ruchu jest bardzo wysoka, mianowicie rzędu 10^7 cm/sek. Poruszając się z taką szybkością, elek-

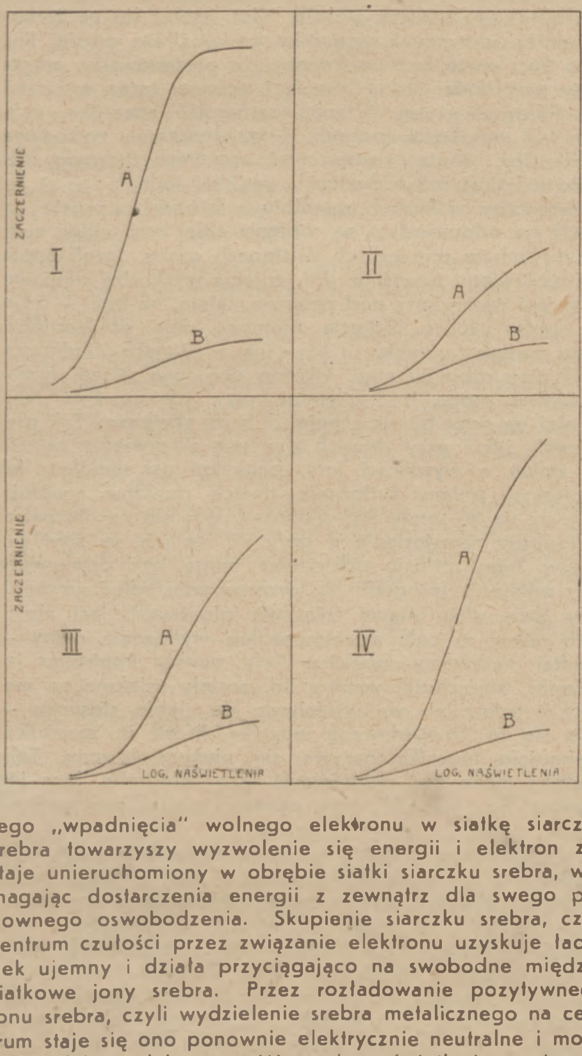
*) μ = mikron = 1/1000 część milimetra.

**) Dla krótkości w dalszym wykładzie mówię o bromku srebra, mając na myśli kryształy zawierające również inne składniki, np. jodek. W języku polskim nie jest przyjęte mówić o „halogenkach srebra".

tron jest praktycznie równocześnie obecny w każdym punkcie kryształu emulsji. Zjawisko fotoprzewodnictwa jest w bardzo małym stopniu zależne od temperatury i jeszcze w temperaturze ciekłego wodoru jest pokaźne. Elektrony te jednak mają krótki okres swobody i zostają unieruchomiane w łapkach, których natura nie we wszystkich wypadkach jest wyjaśniona. Bardzo efektywnymi łapkami tego rodzaju są centra czułości oraz wydzielone cząsteczki srebra metalicznego.

Na podstawie tych faktów, do których poznania przyczyniło się szereg badaczy, między innymi Pohl z Getyngi, podali Gurney i Mott następujące wyjaśnienia mechanizmu powstawania obrazu utajonego (!):

Zaabsorbowany w siatce krystalicznej foton czyli kwant energii promienistej dostarcza elektronów na poziomie przewodnictwa. Energetyczne poziomy przewodnictwa siarczku srebra lub srebra metalicznego są nieco niższe od poziomu siatki krystalicznej bromku srebra. Wobec



tego „wpadnięcia" wolnego elektronu w siatkę siarczku srebra towarzyszy wyzwolenie się energii i elektron zostaje unieruchomiony w obrębie siatki siarczku srebra, wymagając dostarczenia energii z zewnątrz dla swego ponownego oswobodzenia. Skupienie siarczku srebra, czyli centrum czułości przez związanie elektronu uzyskuje ładunek ujemny i działa przyciągająco na swobodne międzysiatkowe jony srebra. Przez rozładowanie pozytywnego jonu srebra, czyli wydzielenie srebra metalicznego na centrum staje się ono ponownie elektrycznie neutralne i może łapać dalsze elektrony. W czasie naświetlania występuje zatem rodzaj wewnętrznej elektrolizy w obrębie ziarn emulsji, której wynikiem jest osadzanie metalicznego srebra na centrach czułości. Gdy dostateczna ilość atomów osadzi się, centrum czułości zamienia się w centrum wywoływalne.

Teoria ta wyjaśnia szereg właściwości fotograficznego obrazu utajonego i znalazła ona szybko piękne potwierdzenie eksperymentalne przez obserwacje zjawisk zachodzących na emulsjach fotograficznych w niskich temperaturach, zwłaszcza w doświadczeniach Webba i Evansa (5), oraz Berga i Mendelsohna (6). Mianowicie czułość emulsji maleje przy silnym obniżaniu temperatury i w temperaturze ciekłego powietrza jest już bardzo niska. Gdy natomiast naświetlać będziemy kliszę w niskiej temperaturze w małych dawkach i pomiędzy poszczególnymi naświetleniami ogrzewać ją będziemy do temperatury pokojowej, strata czułości jest mniejsza i obniża się do czułości w temperaturze normalnej, tym bardziej im więcej razy naświetlanie przerywamy.

Na wykresie I widzimy krzywe zaczernienia emulsji A otrzymana została w temperaturze pokojowej, zaś krzywa B w temperaturze ciekłego powietrza przy jednorazowym naświetleniu. Na wykresie II obie krzywe otrzymane są w temperaturze niskiej, przy czym naświetlenie podzielone zostało na dwie porcje o połowę mniejsze. W wypadku A temperatura między naświetleniami nie uległa zmianie, zaś w wypadku B między naświetleniami ogrzano emulsję do temperatury pokojowej. Wykresy III i IV uzyskano w podobny sposób, przy czym naświetlenie podzielone zostało na 4 względnie 8 porcyj odpowiednio mniejszych.

Doświadczenie to możemy tłumaczyć w ten sposób, że elektrony wyzwolone w pierwotnym procesie fotochemicznym zostają złapane przez centra czułości, ładując je ujemnie. Ładunek ten nie zostaje jednak zneutralizowany w niskiej temperaturze z powodu „zamrożenia" jonów srebrnych (zanik przewodnictwa jonowego). Ujemny ładunek centrów przeciwdziała łapaniu dalszych elektronów, które zatem łączą się ponownie z atomami chlorowca. Przez podział naświetlenia na dostateczną ilość porcji przedzielonych ogrzewaniem umożliwiającym uruchomienie przewodnictwa jonowego, łapki elektronów nie zostają przesycone i strata czułości występuje w mniejszym znacznie stopniu.

Niektórzy autorzy uważają, że prosty ten mechanizm nie wystarcza dla wyjaśnienia zjawiska i przypuszczają istnienie jeszcze innych „płytszych" łapek, w których elektrony mogłyby być unieruchomione tylko w niskiej temperaturze i wyzwolone ponownie przy ogrzaniu (6), (7).

Z łapek tych elektrony mogą być ponownie wypędzone w niskiej temperaturze przez działanie światła o niskich kwantach energii, światła czerwonego lub podczerwonego. Wypędzone elektrony mają znów szanse ponownego połączenia się z chlorowcem, lub wpadnięcia w te same łapki, co poprzednio. Takie naświetlanie światłem długofalowym powoduje zatem zmniejszenie zaczernienia powstałego w pierwszym naświetleniu. Jest to „odwrócenie obrazu" podobne do zjawiska Henschla, tylko przebiegające łatwiej, przy mniejszym znacznie wkładzie energii.

Wiele bardzo ważnych zagadnień i wiele szczegółów pozostaje jeszcze do wyjaśnienia, np. kwestie dotyczące procesu wywoływania, lub sensybilizacji optycznej. Jednakże prace ostatnie wniosły dużo światła w nasze wyobrażenia o mechanizmie powstawania obrazu fotograficznego i wprowadziły nowoczesne teorie i metody badań fizykochemicznych w zawiły zakres zjawisk, jakie zachodzą w niezmiernie skomplikowanym i złożonym systemie, jakim jest emulsja fotograficzna.

W zgodzie z tą teorią znalazło wyjaśnienie wiele zjawisk związanych z powstawaniem obrazu utajonego, np. zjawiska odstępswa od prawa proporcjonalności.

Ostatnio zostały też uporządkowane zjawiska związane z topografią obrazu utajonego, z rozmieszczeniem centrów wywoływalnych w obrębie ziarna emulsji. Ale o tym będzie już trzeba opowiedzieć innym razem.

(1) Gurney and Mott, Proc. Roy. Soc. A. 1938 **164** p. 151.

(2) G. Schwarz, Phot. Korr. 1933 Beil. 5 **96** str. 27.

(3) F. Weigert Phot. Korr. 1934 **70** str. 41.

(4) SE Sheppard: Gelatin in Photography Kodak monographs, Phot. Jl. 1925, **49** str. 80.

(5) J. H. Webb i C. H. Evans, J. O. S. A. 1938, **28:** 249.

(6) W. F. Berg, K Mendelssohn Proc. Roy. Soc. 1938 **168 A**, 168.

(7) W. F. Berg Trans Faraday Soc. 1939 **35**, 445.

MORRIS WEEKS, Jr.
redaktor miesięcznika „Pageant"

Fotografia powietrzna

Od czasu, jak ludzkość istnieje, zawsze była ona ciekawa powierzchni globu ziemskiego. Pieszo, konno i wszelkimi innymi środkami lokomocji wybierano się na badania nowych terenów, wykreślano granice, oznaczano miasta, projektowano linie transportowe i komunikacyjne, robiono przegląd bogactw naturalnych. Granice wiedzy rozszerzały się stale — pomimo konieczności działania — powoli, pracowicie i... z dużym nakładem kosztów.

Dzisiaj tempo i sukces tych badań zmienił pewien fakt: można wziąć aparat fotograficzny do samolotu i zaledwie w ciągu kilku godzin lub dni sfotografować tereny, których zbadanie na ziemi zajęłoby tygodnie i miesiące. Z fotografii otrzymanych tą drogą wykwalifikowani obserwatorzy umieją wyciągnąć cały szereg różnorodnych i ważnych informacji. Mogą szczegółowo oznaczyć na mapie naturalne i przez ludzi przebudowane powierzchnie terenów; formacje geologiczne i prawdopodobną obecność minerałów lub nafty; rodzaj gleby i inne właściwości ważne dla farmerów; linie wybrzeży i głębokości przybrzeżne; dane potrzebne dla inżyniera i urbanisty; obszary, gęstość zalesienia i dane archeologiczne. Zastosowanie fotografii powietrznej jest właściwie prawie nieograniczone.

Na pierwszym planie jest zdejmowanie map, które w pewnym sensie przyczynia się do wszelkich innych dalszych badań. Fotografie mają szerokie i ważne zastosowanie, lecz przejrzyste dokładne mapy są wręcz niezbędne w czasach obecnych. Dzięki udoskonaleniu skomplikowanych i dokładnych aparatów — stereoskopu, „multiplexu", stereoplanigrafu i innych — nadzwyczaj precyzyjne mapy mogą być sporządzane ze zdjęć z powietrza dokonanych w odpowiednich warunkach. Nie oznacza to wcale, że zdjęcia z powietrza wyeliminowały w zupełności zdjęcia terenu wykonywane na ziemi. Te ostatnie mają tę zaletę, że nie są uzależnione od warunków atmosferycznych i pozwalają na dokładne naniesienie na mapę wszystkich szczegółów terenu w dowolnym czasie, w biurze. Aczkolwiek fotografia powietrzna używana jest w wielu krajach, to jednak Stany Zjednoczone pracują przy jej pomocy więcej niż jakikolwiek inny kraj i doprowadziły ro rozwoju różnych ułatwień technicznych. Np. cały właściwie kraj został sfotografowany w skali 1:20 000 i wykonano dokadne mapy w skali od 1:125 000 do 1:25 000.

Nowoczesna fotografia powietrzna w Stanach Zjednoczonych datuje się od r. 1914, pierwszego roku I Wojny Światowej. Przedtem robiono doświadczenia z aparatami fotograficznymi umieszczonymi na balonach, latawcach, rakietach a nawet unoszonych przez gołębie. Filmy powietrzne były zdejmowane z samolotu w r. 1909. W pięć lat później samoloty były już na tyle udoskonalone, że państwa prowadzące wojnę używały ich nie tylko do walki, ale i do zdjęć terenowych oraz pobieżnego zdejmowania map. Z powodu wielkiego znaczenia militarnego fotografii powietrznej siły zbrojne Stanów Zjednoczonych pracowały nad nią w dalszym ciągu i po wojnie i zapoczątkowały cały szereg obecnie już znormalizowanych ulepszeń w dziedzinie aparatów i innego sprzętu fotograficznego.

W międzyczasie i inni ludzie, nie tylko wojskowi, zaczęli się posługiwać fotografią powietrzną. W r. 1920 Biuro Badań Geologicznych Stanów Zjednoczonych zastosowało ją przy sporządzaniu map. Biuro to dostarczyło map topograficznych całego kraju i od r. 1935 nie wykonało ani jednej nowej mapy ani nie wydało powtórnie żadnej ze starych bez posługiwania się fotografią powietrzną. Również w roku 1920 Biuro Badań Pomiarów Geodezyjnych i Nadbrzeżnych Stanów Zjednoczonych (które wykonywa pomiary wybrzeży i badania hydrograficzne) po raz pierwszy zrobiło zdjęcia wybrzeży Delaware Bay, zatoki na Atlantyku, i zużytkowało je do poprawienia map wód przybrzeżnych tych okolic.

W roku 1922 lotnik prywatny, imieniem Sherman Fairchild zrobił umowę na wykonanie planu miasta Newark w Stanie New Jersey. Jego powodzenie zachęciło do robienia tego rodzaju pomiarów i w innych miastach. Fairchild założył towarzystwo, które produkowało 90% seryjnych aparatów fotograficznych, jakie ukazały się w Ameryce.

Od czasu tych pierwszych poczynań aparaty, soczewki, migawki, filmy i wszelkie instrumenty potrzebne do sporządzania map uległy ogromnym ulepszeniom, lecz podstawowa technika fotografii powietrznej nie zmieniła się. Tak samo potrzebny jest samolot, aparat fotograficzny i człowiek wykonujący zdjęcia. Pilot wznosi się na żądaną wysokość, utrzymując równy lot po możliwie prostej linii. Jego kurs może być porównany do postępowania oracza, który przechodzi jedną bruzdę i zawraca zaraz w sąsiednią. Fotograf używa jednego ze swoich aparatów, zależnie od wysokości, pogody i przeznaczenia wykonywanych zdjęć. Może manewrować aparatem ręcznym przy robieniu zdjęć indywidualnych, częściej jednak aparat jest wmontowany w kadłub samolotu i fotograf poprostu nastawia go odpowiednio na robienie całej serii zdjęć automatycznych w regularnych odstępach czasu. Jeżeli aparat jest nastawiony wprost w dół, zdjęcia wychodzą pionowo; o ile jest nastawiony pod pewnym kątem, na bok — zdjęcia będą ukośne. Zdjęcia pionowe dają dokładniejszy obraz terenu i zwykle są używane w Stanach Zjednoczonych przy robieniu map. Ukośne obejmują więcej terenu i również mogą być używane przy zdejmowaniu map, chociaż na ogół biorąc z mniej dobrym skutkiem. Tak przy jednych, jak i przy drugich wynikają skrzywienia zależne od zmian w wysokości lotu, pochyleń osi samolotu lub względnej zmiany położenia dwóch punktów znajdujących się na tej samej linii pionowej, gdy się na nie patrzy niezupełnie prostopadle z góry. O ile nie są zbyt poważne, tego rodzaju odchylenia mogą być poprawione przy odbijaniu fotografii lub przenoszeniu zdjęć na mapę. Gdy dwie albo więcej fotografii pionowych jest złożonych razem w celu odczytania lub wykonania mapy — rezultat nazywamy mozaiką. Gdy punkty kontrolne jak budynki, wierzchołki wzgórz itd. zostały ustalone na mozaice i ustawione we właściwym do siebie stosunku — zwie się to skontrolowaną mozaiką. Przed tą zasadniczą czynnością mozaika nazywa się niekontrolowaną. Taka mozaika może być wartościowa jako fotografia, lecz jest zupenie bez wartości przy opracowywaniu precyzyjnych map.

Ponieważ latanie zależy od niespodzianek pogody, więc i fotografia powietrzna uzależniona jest w najwyższym stopniu od deszczu, śniegu, mgły, zachmurzenia czy wiatru. W najlepszych warunkach samoloty fotografujące wylatują trzy godziny po wschodzie słońca i zaprzestają pracy na trzy godziny przed zachodem. Oznacza to, że przeciętnie w miesiącu na wschodnim wybrzeżu amerykańskim nie bywa więcej, jak pięć lub sześć pełnych „dni fotograficznych". Na szczęście tysiące metrów filmu mogą być wyeksponowane w ciągu jednego dnia i po wywołaniu ułożone z grubsza w mozaikę. Jednakże przy opracowywaniu dokładnych map rezultat normalnego dnia zdjęć nie wynosi więcej jak 30 do 60 metrów filmu.

W Ameryce fakty te i ich zastosowanie były pomocne w różnorodnych pracach rządu, handlu i w dziedzinie nauki. Przed kilku laty państwowe urzędy rolnicze w Stanach Zjednoczonych nakreśliły olbrzymi program fotografii powietrznej, który do dnia dzisiejszego objął przeprzeszło 5 milionów km kwadratowych czyli około 70% terenu Stanów Zjednoczonych a 100% ich ziem uprawnych. Fotografia powietrzna była podstawą do projekto-

wanego przedsięwzięcia w Dolinie Tennessee w latach trzydziestych obecnego stulecia. Obecnie jest ona używana przy podobnym planowaniu wzdłuż rzek Missouri, Arkansas i Columbia.

W latach trzydziestych uciekano się do pomocy fotografii powietrznej, gdy przedłużające się susze, w połączeniu z silnymi wiatrami, pustoszyły tereny środkowego zachodu, tzw. „Dust Bowl". Setki z pomiędzy tysięcy hektarów żyznej ziemi zmieniły się w nieużytki, często nawet niezamieszkałe. Nie można było polegać na istniejących mapach z powodu burz piaskowych, a zwykłe zdjęcia terenu zajęłyby lata całe. Jednakże w ciągu jednego roku fotografia powietrzna zebrała dane, które dopomogły inżynierom rządowym przy zadecydowaniu, gdzie należy wznieść tamy powodziowe i irygacyjne a gdzie trzeba posadzić pasy drzew dla powstrzymania wiatrów z prerii, jednym słowem, co robić, aby uratować całą okolicę.

Od lat rząd i właściciele prywatni obszarów leśnych posiłkowali się fotografią powietrzną do sporządzenia map terenów zalesionych oraz przestudiowania warunków panujących w lasach. Fotografia powietrzna może określić gęstość lasu, wysokość drzew, a nawet ich gatunki. Klasyfikację gatunków ułatwia używanie infra-czerwonych filmów i pochłaniającego błękit filtru, co daje w pewnych warunkach wyjątkowo jasne zdjęcia. Oczywiście posługiwanie się fotografią powietrzną specjalnie nadaje się w dzikich i bardzo silnie zalesionych okolicach, gdzie jeden dzień pracy fotografa może odpowiadać kilku tygodniom pracy załogi ziemnej.

Odnosi się to również do wstępnych badań przy wykrywaniu bogactw mineralnych, a zwłaszcza nafty. Chociaż żaden fotograf nie może wykazać, co znajduje się pod ziemią, to jednak struktura nawierzchni, jaką wykazuje fotografia powietrzna, może powiedzieć doświadczonemu geologowi, czy dany teren jest zupełnie pusty, czy też nadaje się do dalszych poszukiwań. Wszystkie prawie towarzystwa naftowe amerykańskie rozpoczynają swoje poszukiwania od zdjęć powietrznych, nim jeszcze podejmą jakieś prace na ziemi.

Wszystkie te pokojowe doświadczenia i prace badawcze sił zbrojnych amerykańskich okazały się nieocenione, gdy Stany Zjednoczone przystąpiły do II Wojny Światowej. W walkach tych zastosowanie fotografii powietrznej rozszerzyło się wielokrotnie. Dzisiaj zużytkowuje się te postępy do celów pokojowych. Ważnym wynalazkiem z czasów wojny był aparat tri-metrogon. Są to w rzeczywistości trzy aparaty fotograficzne zmontowane razem: środkowy aparat robi zdjęcia pionowe, a dwa boczne ukośne. Działając jednocześnie, trzy te aparaty dają jedną fotografię, obejmującą całe pole widzenia od horyzontu do horyzontu po obu stronach samolotu .W ciągu trzech godzin można sfotografować przestrzeń 50 000 km kw. Fotografie w ten sposób otrzymane są niezmiernej wartości dla map wywiadowczych i prac wyjaśniających, lecz nie nadają się do opracowywania map precyzyjnych.

O mniejszym znaczeniu, lecz o dużej wartości potencjalnej jest wynalazek aparatu kinematograficznego Sonne'go i zastosowanie filmu kolorowego w pracy powietrznej. Oparat Sonne'go jest jedyny w swoim rodzaju, zamiast migawki posiada wąską szparę prostopadłą do osi samolotu — film przesuwa się przed szparą, dając ciągłe pionowe zdjęcia ziemi. Niestety nie daje się uzgodnić szybkość filmu z szybkością samolotu na jakiejkolwiek odległości. Tym niemniej na krótkich wzlotach można tą drogą otrzymać zdjęcia bardzo dokładne.

Zastosowanie filmów kolorowych w fotografii powietrznej znajduje się jeszcze w powijakach. Podczas wojny amerykańskie siły lotnicze udoskonaliły zastosowanie ich o tyle, że robiły dobre zdjęcia z małej wysokości przy kryształowo czystym powietrzu. Po skończeniu wojny jednakże nie wznowiono pokojowych zastosowań powietrznych filmów kolorowych głównie z powodu ich znacznego kosztu. Z czasem mogą okazać się pożyteczne w leśnictwie i na innych polach specjalnych.

Obecnie rząd w dalszym ciągu prowadzi przerwane z powodu wojny prace przy wykonywaniu map. Zadaniem rządu jest wykonanie istniejącego programu ujęcia w mapy całego kraju — mapy topograficzne, przybrzeżne, rolnicze — a następnie utrzymanie tych map w stanie aktualnym. Program ten jest nieograniczony, gdyż nawet gdy cała powierzchnia globu ziemskiego zostanie odrysowana w mapach — praca natury lub rąk ludzkich, a czasami jedna i druga, bez przerwy będą zmieniały jej wygląd. Do szybkiego i dokładnego notowania tych zmian i wykrywania nowych źródeł mających służyć rozrastającym się potrzebom ludzkim fotografia powietrzna jest narzędziem niezmiernie giętkim i pożytecznym.

JANINA SCHABENBECK-MOKRZYCKA

O portrecie

Kiedy słyszymy o fotografii portretowej, to przed oczami staje nam duży aparat, na ciężkim statywie, przykryty czarną płachtą. Aparat budzący taki szacunek (niezawsze zasłużony), że normalny amator nie ma odwagi do portretu się zabrać, a dorównanie fotografowi zawodowemu w tej dziedzinie wydaje mu się rzeczą omal nieosiągalną. Tymczasem zainteresowanie się amatora fotografią portretową dałoby jej świeży powiew, którego brak daje się już od dawna odczuwać. Moim zdaniem nowe podejście, renesans portretu fotograficznego może przyjść jedynie od strony fotografii amatorskiej. Amator nie obciążony balastem tradycji, nie zaprzągnięty w kierat codziennej pracy zawodowej, zdobędzie się łatwo na szczerość i oryginalność wyrazu artystycznego. Zawodowiec jest przeważnie lepiej wyposażony w sprzęt fotograficzny, ale brak kamery portretowej nie może być dla amatora przeszkodą. Spróbujmy zrobić portret aparatem amatorskim np. Leicą. Leica nadaje się również do tego celu, a dla mnie osobiście jest aparatem bardzo odpowiednim, bo dostosowanym do mojego usposobienia, a co za tym idzie — metod pracy. Do portretu użyć oczywiście trzeba obiektywu z długą ogniskową, których Leitz wyrabiał kilka. Najodpowiedniejszy jest miękkorysujący, o dużej sile światła Thambar (f = 9 cm) niemniej nawet 5-centymetrową ogniskową można mieć dobre rezultaty. W fotografii portretowej musimy się liczyć z ludzką indywidualnością w stopniu większym, niż w jakimkolwiek innym dziale fotografii. I to zarówno modelu, jak i fotografa. Aparat duży onieśmiela zarówno model jak i mnie, krępuje swobodę ruchów, przygnębia swoją wielkością, narzuca nam się w nieprzyjemny sposób jako „maszyna". Leica natomiast ma przedziwny dar zatajania swoich cech mechanicznych. Daje i fotografującemu i fotografowanemu złudzenie bezpośredniego kontaktu człowieka z człowiekiem. Z jednej strony modelu, który musi pokazać swoją prawdziwą twarz, z drugiej fotografa, którego cały wysiłek idzie w kierunku odczucia charakteru modelu i przetłumaczenia odczutej wizji na język fotograficzny, to znaczy walor czarno-biały.

Wobec dużego aparatu model jest zdenerwowany, zniecierpliwiony, a więc i nienaturalny.

Fotografując Leicą, mogę prowadzić z modelem rozmowę, wytwarzając swobodny nastrój, który jak gdyby

odpręża rysy modelu i wyzwala z niego najlepsze możliwości.

Najtrudniejszą rzeczą przy fotografowaniu portretu jest wyczucie typu modelu. Fotograf w jednym rzucie oka ocenia model, „widzi" jego portret i następnie wszystkie środki, jakimi rozporządza, do tej wizji nagina. Oczywiście różni ludzie różnie na świat patrzą. Dzieła jednego artysty mają wspólny styl, polegający nie tylko na sposobie wykonania, ale i na sposobie patrzenia (wydłużenie postaci El Greca, dekoracyjny i płaski świat Rousseau'a). Wydaje mi się jednak, że w portrecie własną indywidualność powinniśmy odsunać na drugi plan a jak najbardziej wczuć się w model i jego osobowość Portret jest podobizną modelu, a nie fotografa. Zdjęcie dziecka może być lekkie i jasne, zdjęcie robotnika ostre i kontrastowe, spokojna twarz starszej pani będzie harmonizowała z ciemnym tłem i miękkim rysunkiem, portret młodej dziewczyny wreszcie będzie pełen dynamiki, komponowany odważnie na skosach, bez obawy o przerysowanie perspektywiczne.

Każdy styl fotografowania jest dobry, jeśli jest odpowiedni dla modelu, ale temu stylowi musimy pozostać wierni od pomysłu aż do ostatecznego wyniku, to znaczy wykończonej odbitki.

Do typu modelu musimy dostosować kompozycję, na którą złożą się: poza, oświetlenie i wybór wycinka. Linie pionowe, kierunki powtarzające się (rytm), walor mało urozmaicony — to spokój, harmonia, statyka. Skosy, kontrasty, krzyżujące się kierunki — to dynamika, życie, ruch.

Typ modelu musi być podkreślony odpowiednim ubraniem i wyrazem. Bo model może mieć wyrazy w swoim typie, jak również zupełnie obce, przypadkowe.

W przeprowadzeniu tego zadania Leica nie tylko nam nie przeszkadza, ale przeciwnie pomaga. Skupia myśli jak papieros. W maleńkim wizerku pokazuje obraz nie upiększony tęczową otoką, ale prawie bezbarwny, pozbawiony wszelkiego niefotograficznego uroku, obraz, w którym błędy kompozycyjne występują z całą wyrazistością. Pozwala na szybkie poruszanie się, zmianę stanowiska, fotografowanie z góry czy z dołu, uchwycenie „na gorąco" odpowiedniego wyrazu czy ruchu. Są to niezaprzeczone plusy Leici. Są jednak i pewne minusy. Aby Leicą uzyskać taką precyzję i subtelność jak aparatem dużym, trzeba dużego wysiłku pod względem technicznym. Starannego naświetlenia i wywołania, dobrze opanowanej techniki powiększania a nadewszystko dużej staranności przy samym zdjęciu. Leica nie pozwala na retusz, a więc już przy samym zdjęciu musimy zwrócić uwagę na drobiazgi, które przy dużym negatywie dają się łatwo usunąć.

Materiał negatywowy panchromatyczny wystarczająco retuszuje nierówności cery. Dużą pomocą może tu również być charakteryzacja, niestety przeważnie stosowana z przesadą. Chodzi tu raczej o drobne poprawki, jak wygładzenie cery, przyciemnienie ust czy oprawy oczu, ale nie o przemalowanie twarzy na twarz inną, obcą. Tym bardziej, że upiększenie jest często problematyczne. Przeważnie jest tylko usunięciem wszelkich cech indywidualnych, charakterystycznych i upodobnieniem do modnego typu.

Specjalną uwagę należy poświęcić oświetleniu. Brak logiki w oświetleniu, światło rozbijające formę (częste zjawisko przy świetle odbitym), brak światełek w oczach, można ratować retuszem na negatywie. Leica wyklucza takie półśrodki. Wymaga szybkiej decyzji, konsekwencji w przeprowadzaniu swojej myśli twórczej.

Na zakończenie chciałabym wspomnieć o argumencie często wysuwanym po stronie plusów Leici. Jest nim mały koszt materiału negatywowego, a co za tym idzie możliwość wykonania wielu alternatyw tego samego motywu. Na ogół nie podejrzewamy, jak niebezpieczny może być taki punkt widzenia. Licząc na to, że przy wielkiej ilości zdjęć zawsze któreś się uda, fotografujemy chaotycznie, nie dociągając zdjęć kompozycyjnie. W ten sposób udane zdjęcie jest rzeczywiście kwestią przypadku i to rzadko się zdarzającego. Jak już wyżej opowiedziałam, takie podejście do Leici nie jest odpowiednie i sprawie kompozycji trzeba poświęcić jak najbaczniejszą uwagę.

Przyszłość fotografii leży nie w tym, co ją do malarstwa upodabnia, lecz w tym, co ją od niego różni. Tą różnicą jest również niewątpliwie możliwość błyskawicznego działania, chwytania piękna „w locie". Im szybsze będzie działanie, tym bardziej dzieło będzie odbiciem naszego pierwszego wrażenia, pierwszego pomysłu, o którym wiemy z doświadczenia, że jest zawsze najlepszy.

Nie od rzeczy więc będzie wniosek, że aparat małoobrazkowy, umożliwiający najszybsze działanie, stworzy nowy kierunek w fotografii, zaryzykowałabym nawet twierdzenie, że przyszłość fotografii leży w fotografii małoobrazkowej.

W. NIEMCZYŃSKI

Jak naświetlać?

Odpowiedź na to pytanie jest fundamentem całej fotografii: od trafnego naświetlenia zależy jakość negatywu, od dobroci negatywu zależy jakość pozytywu. Jeżeli negatyw nie jest w całym tego słowa znaczeniu dobry, nie wiele pomogą najwymyślniejsze sztuczki przy retuszowaniu i kopiowaniu.

Wytrawny fotoamator, który odnosi się krytycznie do sloganów reklamowych oraz wie, czym jest luz naświetleniowy materiałów negatywowych, czego można od tego luzu wymagać i jak go wykorzystać, potrafi „zmieścić" na negatywie bardzo nawet wielkie kontrasty. Jednak negatywy tych fotoamatorów, którzy troskę o gradację pozostawiają luzowi naświetleniowemu, a sami naświetlają na chybił trafił, raz za długo, to znów za krótko, muszą zawierać usterki zarówno w gradacji, jak i w wartości odcieni. Usterki takie nie razą początkujących „pstrykaczy", którzy są szczęśliwi, jeżeli na negatywie w ogóle coś „wyszło". Kto jednak chce ,ażeby negatywy były nie tylko szablonami do powielania mniej lub więcej udatnych odbitek, musi umieć oznaczyć trafny czas naświetlania.

Oznaczenie tego czasu jest ciągle jeszcze problemem, którego nie zdołano całkowicie rozwiązać. Świadczy o tym choćby fakt, że pojawiają się coraz to inne, zawsze „niezawodne" światłomierze i tablice naświetlań.

Długość czasu, przez jaki trzeba naświetlać każde poszczególne zdjęcie, zależy od tylu czynników, że najbardziej pomysłowo i starannie opracowane światłomierze i tablice mogą z tych wszystkich czynników uwzględnić tylko niektóre i najważniejsze.

Dlatego przyrząd do oznaczania czasu naświetlania może być w ręku człowieka doświadczonego bardzo dobrym środkiem pomocniczym, a stać się niebezpiecznym w ręku laika, który polega bezkrytycznie na precyzji technicznej światłomierza, albo przypisuje pewnej tablicy naświetlań szczególną dokładność, jakiej ona nie posiada.

Co dzieje się w chwili naświetlania zdjęć!

Każdy punkt przedmiotu, na który skierowaliśmy aparat fotograficzny, wysyła wiązkę promieni świetlnych o oznaczonej wielkości, przy czym jest rzeczą obojętną, czy ów

punkt jest „pierwotnym", czy „wtórnym" źródłem światła. Takim pierwotnym źródłem światła jest każdy przedmiot, który sam świeci, np. słońce, żarówka elektryczna, płomień świecy; wtórnym źródłem światła jest każde ciało, które odbija padające nań promienie, np. dom oświetlony słońcem, twarz oświetlona lampą.

Część wybiegających od przedmiotu promieni przejmuje obiektyw fotoaparatu. Gdy otworzymy migawkę na pewien oznaczony czas, światło przejęte przez obiektyw, przechodzi w tym czasie przez szkło obiektywu i — zgodnie z zasadami optyki — skupia się w pewnym oznaczonym „punkcie obrazu" światłoczułej emulsji. Tam działa więc światło o ściśle oznaczonym natężeniu przez ściśle oznaczony czas. Mówimy, że na emulsję działa pewna oznaczona ilość światła.

Jednostką ilości światła jest ta ilość światła, jaką daje źródło światła o natężeniu jednej świecy normalnej w czasie jednej sekundy z odległości jednego metra (w skróceniu s/m/św).

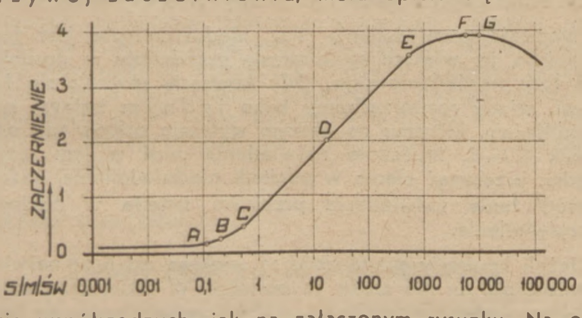
Ta ilość światła, która wybiegła od pewnego punktu przedmiotu i przedostała się do odpowiadającego mu punktu obrazu, działa na bromek srebrowy emulsji w ten sposób, że bromek srebrowy redukuje się następnie pod wpływem wywoływacza w subtelnie rozdzielone, czarne srebro metaliczne. Na negatywie powstaje tam zaczernienie, od którego wymagamy, ażeby było tym silniejsze, im większa ilość światła na odnośny punkt emulsji się przedostała.

Ażeby stopień zaczernienia emulsji ocenić „na oko", musimy oglądać negatyw pod światło. Zaczernienie jest tym silniejsze, im mniej z tego światła, które dobiega do oglądanego w ten sposób negatywu, opuszcza go po drugiej stronie, a więc po przejściu przez strąt srebrowy. Gdy natężenie światła dobiegającego do naszego negatywu oznaczonym przez J_1, a natężenie światła opuszczającego negatyw przez J_2, wtedy iloraz $J_1:J_2$ określi „nieprzejrzystość" odnośnej części negatywu. Jeżeli np. przez jakieś miejsce negatywu przechodzi $^1/_{10}$ część światła dobiegającego, wtedy nieprzejrzystość wynosi 10, ponieważ $1:0{,}1 = 10$; jeżeli przez negatyw przechodzi tylko $^1/_{100}$ część światła, nieprzejrzystość wynosi 100, ponieważ $1:0{,}01 = 100$. Logarytm dziesiętny nieprzejrzystości, czyli $\log (J_1 : J_2)$ nazywamy zaczernieniem. Zaczernienie „zero" odpowiada więc nieprzejrzystości „1" (ponieważ $\log 1 = 0$), zaczernienie „1" odpowiada nieprzejrzystości „10" (ponieważ $\log 10 = 1$), zaczernienie „2" odpowiada nieprzejrzystości 100 (ponieważ $\log 100 = 2$) itd.

Cały problem trafnego naświetlania można sprowadzić do pytania, wśród jakich warunków powstaje najbardziej właściwy stosunek między ilością światła działającego na emulsję, a zaczernieniem emulsji.

Krzywa zaczernienia

Ten zasadniczy związek między ilością światła a zaczernieniem można przedstawić graficznie przez wykreślenie krzywej zaczernienia, która opiera się na ukła-



dzie współrzędnych, jak na załączonym rysunku. Na osi poziomej tego układu nanosimy skale ilości światła według ich wartości logarytmicznych (odległości od 0 do 1, od 1 do 10, od 10 do 100 itd., są tak samo wielkie); na osi pionowej nanosimy skalę zaczernienia również według wartości logarytmicznych (tutaj są tak samo wielkie odległości od 0 do 1, od 1 do 2, od 2 do 3 itd.).

Celem wykreślenia krzywej zaczernienia naświetlamy badaną emulsję (płytę, błonę) stopniami, doprowadzając do niej kolejno coraz większe ilości światła, wzrastające w porządku logarytmicznym (geometrycznym). Po wywołaniu, utrwaleniu, opłukaniu i wysuszeniu badanej płyty (błony) oznaczamy zaczernienia każdego pola za pomocą gęstościomierza (densitometra). Najnowsze tego rodzaju przyrządy, zwane densitografami, rejestrują samoczynnie zaczernienie każdego pola, robiąc to przy pomocy komórki fotoelektrycznej. Wreszcie nanosimy na układ współrzędnych zmierzone zaczernienia, przynależne do każdego stopnia naświetlenia i szereg otrzymanych w ten sposób punktów łączymy linią, która jest właśnie krzywą zaczernienia.

Z przebiegu krzywej zaczernienia możemy odczytać to wszystko, co ma znaczenie dla fotografii praktycznej, zwłaszcza dla oznaczania czasu naświetlania.

Gdy do emulsji, której dotyczy nasz rysunek (inne emulsje mogą zachowywać się inaczej), doślemy najmniejszą, zaznaczoną jeszcze w układzie współrzędnych ilość światła 0,001 s/m/św, otrzymamy bardzo słabe zaczernienie o wielkości 0,1. Jednak takie samo zaczernienie powstaje i wtedy, gdy do emulsji dosłaliśmy 10 razy więcej światła (0,01 s/m/św); zaczernienie nie zmienia się nawet i wtedy, gdy pierwotną ilość światła zwiększymy 100 razy (0,1 s/m/św). Przyczyna tego dziwnego pozornie zachowania się emulsji jest prosta: zaczernienie najsłabiej naświetlonych części emulsji to nic innego, jak słabe zadymienie ogólne, które występuje na każdej, także nienaświetlonej emulsji, gdy wywoływacz działa na nią przez czas odpowiednio długi.

Pierwszy, dający się już dostrzec ślad właściwego zaczernienia występuje nad zadymieniem dopiero w punkcie A (w naszym przykładzie nieco powyżej 0,1 s/m/św). Ten punkt, zwany progiem czułości, albo punktem krytycznym, jest miarodajny przy oznaczeniu czułości według systemu Scheinera. Gdy zwiększymy ilość światła do niespełna 0,2 s/m/św, dochodzimy do punktu B, gdzie zaczernienie leży dokładnie o 0,1 powyżej zadymienia ogólnego. — Ten punkt B, dający się już wykopiować, jest miarodajny dla oznaczenia czułości według systemu DIN.

Począwszy od B aż do punktu C krzywa wznosi się w postaci łagodnego łuku. Większa zmiana zaczyna się dopiero od punktu C (w naszym przykładzie przy 0,5 s/m/św). Od punktu C linia wznosi się prostoliniowo aż do punktu E, na który działała już ilość światła 500 s/m/św (w rzeczywistości zachodzą w tym odcinku pewne odchylenia od linii prostej, co jednak jest bez praktycznego znaczenia). Następnie linia przebiega w postaci łuku do punktu F (przy około 5000 s/m/św), dalej zmierza krótkim, prawie prostym odcinkiem do punktu G (przy około 10 000 s/m/św), a począwszy od punktu G spada w dół.

Niedoświetlenie, prześwietlenie

Z rysunku wynika, że małe ilości światła, leżące poniżej progu czułości (który jest inny dla każdego materiału negatywowego), nie dają w ogóle zaczernienia, które można by uwidocznić przez wywołanie. Te punkty przedmiotu, które podczas robienia zdjęcia dosyłają do emulsji tak małe ilości światła, nie mogą więc wystąpić na negatywie i są dla budowy obrazu stracone. Przed progiem czułości leży odcinek całkowitego niedoświetlenia.

Dalszy odcinek od A do C, wznoszący się w postaci łagodnego łuku, charakteryzuje się tym, że po pierwsze zaczernienie wzrasta słabiej, niż dosyłane ilości światła, a po drugie stosunek ilości światła do zaczernienia jest w każdym punkcie tego odcinka inny. Wynika z tego, że punkty przedmiotu, które podczas naświetlania dosyłają do emulsji odpowiadające temu odcinkowi ilości światła, występują wprawdzie na negatywie, ale występują za słabo i niejednostajnie, a więc fałszywie. Jest to odcinek niedoświetlenia. Przebieg odcinka niedoświetlenia od A do C tłumaczy również, dlaczego negatyw niedoświetlony ma dziwne właściwości: wprawdzie istnieje na nim obraz, ale częściowo brakuje mu szczegó-

łów (w światłach) wyglądają pozornie tak, jakby były za silne. O takim negatywie mówimy, że jest „cienki".

Począwszy od punktu C aż do punktu E rozciąga się prosty odcinek krzywej, nadający się już bez zastrzeżeń do celów fotograficznych. Tutaj wzrost zaczernienia jest prawie proporcjonalny do ilości światła i — co najważniejsze — jest on jednostajny. Jest to odcinek trafnego naświetlenia.

Gdy do emulsji doślemy jeszcze więcej światła, przebieg linii krzywej, począwszy od punktu E, jest podobny do odcinka niedoświetlenia. Zaczernienie jest tutaj wprawdzie bardzo silne, ale wzrasta znacznie słabiej, niż przynależne ilości światła; krzywa wznosi się niejednostajnie i coraz słabiej. Jest to odcinek prześwietlenia.

Następnie między F i G leży odcinek, w którym zwiększenie ilości światła nie wzmacnia już prawie wcale zaczernienia. Znaczy to, że różnice jasnościowe przedmiotów, które podczas naświetlania dosyłały tak wielkie ilości światła, giną całkowicie, podobnie jak w odcinku całkowitego niedoświetlenia (w ten sposób ginie np. rysunek chmur na zdjęciach krajobrazowych z ciemnym przedpolem). Tutaj właśnie leży odcinek całkowitego prześwietlenia.

Po przekroczeniu punktu G linia krzywa opada w dół, co znaczy, że w miarę dosyłania do emulsji jeszcze większych ilości światła zaczernienie się zmniejsza; tutaj jesteśmy w odcinku solaryzacji, czyli zamieniania się obrazu negatywnego w obraz pozytywny.

Luz naświetleniowy

Krzywa zaczernienia wznosi się jednostajnie i prawie proporcjonalnie do dostanej ilości światła tylko na odcinku prostoliniowym od punktu C do punktu E. Ten właśnie odcinek od C do E jest luzem naświetleniowym badanej emulsji. W naszym przykładzie (luz innej emulsji może być inny, większy lub mniejszy) odcinek C—F obejmuje ilości światła od 0,5 do 500 s/m/św. Te ilości światła, które odpowiadają początkowi i końcowi luzu naświetleniowego, czyli początkowi i końcowi zakresu trafnego naświetlenia, mają się do siebie jak 0,5 do 500, czyli jak 1 do 1000. Mówimy teraz, że luz naświetleniowy tego właśnie materiału negatywowego wynosi 1:1000, co jednak bynajmniej nie oznacza, że materiał ten można bezkarnie 1000 razy prześwietlić lub niedoświetlić. Termin „luz naświetleniowy" tej emulsji, której dotyczy nasz rysunek, mówi tylko, że punkt E krzywej zaczernienia powstaje przy 1000 razy większej ilości światła, niż punkt C.

Teraz możemy odpowiedzieć już na pytanie: na czym polega trafne naświetlenie? Na tym, że czas, przez który światło ma działać na emulsję, musi być tak odmierzony, ażeby w obrębie luzu naświetleniowego znalazło się zarówno światło najsłabsze, dobiegające od najgłębszych cieni przedmiotu, jak i światło najsilniejsze, pochodzące od najwyższych świateł.

Do takiego trafnego naświetlenia możemy dojść przez takie odmierzenie czasu naświetlania, ażeby ta ilość światła, która odpowiada średniej jasności przedmiotu, przypadała na środek luzu nawietleniowego.

Luz nawietleniowy emulsji, o której mówimy, sięga od 0,5 do 500 s/m/św. Punkt środkowy, tj. środek geometryczny z tych obydwu wartości granicznych leży wtedy przy około 16 s/m/św (wartość tę wskazuje punkt D, leżący w połowie prostoliniowego odcinka krzywej zaczernienia). Gdy czas naświetlenia dobierzemy w ten sposób, ażeby podczas jego działania średnio jasny punkt przedmiotu dosyłał przez obiektyw do emulsji 16 s/m/św, spełnimy wszelkie warunki, nieodzowne celem odfotografowania tego punktu dokładnie w środku odcinka C—E. Jeżeli pewien punkt przedmiotu o średniej jasności dostarcza około 160 s/m/św, a migawka fotoaparatu pracuje z szybkością $^1/_{10}$ sek., tym samym naświetliliśmy emulsję trafnie, ponieważ 160 s/m/św, działając przez $^1/_{10}$ sek., daje 16 s/m/św, co odpowiada dokładnie punktowi środkowemu luzu naświetleniowego. W ten sposób dochodzimy do średniego trafnego naświetlenia. Te ilości światła, które odpowiadają najjaśniejszym i najciemniejszym partiom przedmiotu, leżą teraz symetrycznie po obydwu stronach punktu D, gdyż średnią jasność przedmiotu uzgodniliśmy — przez dobór czasu naświetlania — z punktem środkowym luzu.

Kontrasty przedmiotu i czas naświetlenia

Dotychczas mówiliśmy o średniej jasności przedmiotu fotografowanego, czyli o jasności, która jest tyle razy mniejsza od jasności najwyższych świateł, ile razy jest większa od jasności najgłębszych cieni. Jednak w praktyce musimy uwzględnić kontrasty jasnościowe, zwane także „jasnością" przedmiotu, czyli tę liczbę stosunkową, która wskazuje, ile razy więcej światła wysyła najjaśniejszy punkt przedmiotu od punktu najciemniejszego. Gdyby przyjęta w naszym przykładzie średnia jasność przedmiotu 160 s/m/św składała się z jasności najgłębszych cieni 24 s/m/św oraz z jasności najwyższych świateł 1200 s/m/św, kontrasty przedmiotu wynosiłyby 50 (ponieważ 24:1200 = 1:50). Zresztą takie same kontrasty istniałyby wtedy, gdyby cienie i światła dawały 3 lub 150, bądź też 1000 lub 50 000 s/m/św, ponieważ te liczby mają się również do siebie jak 1:50. W takim przypadku kontrasty przedmiotu byłyby takie same, ale średnia jasność przedmiotu byłaby wybitnie przesunięta. Wyrażenie „kontrasty przedmiotu" nie określa zatem absolutnego natężenia światła wysyłanego przez przedmiot, podobnie jak „średnia jasność przedmiotu" nie daje wyobrażenia o istniejących kontrastach świetlnych.

Wielkość kontrastów świetlnych zależy od dwóch czynników: od stopnia, w jakim przedmiot odbija białe światło rozproszone oraz od świateł i cieni, czyli różnic w oświetleniu poszczególnych części przedmiotu. Kontrasty wynoszą: przy świetle rozproszonym około 20 do 50; przy świetle dającym słabe cienie około 50 do 150; przy świetle dającym silne cienie około 150 do 10 000; w ciemnych wnętrzach z jasnymi oknami od 10 000 do 100 000 i więcej.

Jeżeli kontrasty świetlne przedmiotu są mniejsze od luzu naświetleniowego, wówczas ten odcinek krzywej zaczernienia, który odpowiada kontrastom przedmiotu, możemy przesunąć w prawo lub w lewo, nie wychodząc poza granice luzu. Stąd wniosek, że w tym przypadku wolno nam naświetlać emulsję w pewnym zakresie za krótko lub za długo, bez obawy, że zaczernienie, odpowiadające światłom i cieniom przedmiotu, znajdzie się poza prostoliniowym odcinkiem krzywej, czyli poza granicami luzu. Jeżeli więc kontrasty przedmiotu są mniejsze od luzu naświetleniowego emulsji, istnieją oprócz średniego trafnego naświetlenia, także inne „trafne" naświetlenia: najkrótsze i najdłuższe.

Nie należy jednak sądzić, że miarą dopuszczalnego prześwietlenia lub niedoświetlenia w stosunku do naświetlenia średniego jest iloraz luzu nawietleniowego i kontrastów przedmiotu, a więc w naszym przykładzie 1 000 : 50. Takie obliczenie doprowadziło by do zbyt małych wartości.

Możność prześwietlania lub niedoświetlania jest tym mniejsza, im większe są kontrasty przedmiotu w stosunku do luzu nawietleniowego. Gdy kontrasty równają się luzowi, wtedy rozporządzamy tylko jednym trafnym naświetleniem, któremu na naszym wykresie odpowiada odcinek C — E. Skrócenie naświetlenia musi w tym przypadku przesunąć cienie w odcinek niedoświetlenia, każde przedłużenie naświetlenia przesuwa światła w odcinek prześwietlenia.

Jeżeli kontrasty przedmiotu są większe od luzu naświetleniowego, on nie może im podołać. W takim przypadku istnieje również jedno tylko „trafne" naświetlenie, ale wyniki tego teoretycznie trafnego naświetlenia są wątpliwe. Wskutek nadmiernych kontrastów cienie są mimo wszystko niedoświetlone, a światła prześwietlone, a te obydwie usterki rozdzielają się równomiernie na najwyższe światła i najgłębsze cienie. Całkowicie wierne odtworzenie wartości jasnościowych przedmiotu nie jest teraz możliwe.

Trafny czas naświetlania

Wiedząc, na czym polega trafne naświetlenie, możemy szukać ważniejszego w praktyce c z a s u naświetlania. Żeby ten czas oznaczyć, musimy oprzeć się albo na średniej jasności przedmiotu albo na jasności jego najgłębszych c i e n i. Średniej jasności przedmiotu odpowiada średni trafny czas naświetlania, jasności najgłębszych cieni odpowiada n a j k r ó t s z y trafny czas naświetlania.

Aby oznaczyć ś r e d n i trafny czas naświetlania, musielibyśmy znać (oprócz otworu względnego obiektywu):

a) Średnią jasność przedmiotu. Tę średnią jasność wskazują nam światłomierze optyczne i elektryczne. Gdy światłomierz skierujemy np. na krajobraz, możemy odczytać, jaka jest ś r e d n i a jasność przedmiotu. Światłomierz nie odróżnia, czy cały przedmiot jest jednostajnie jasny (np. plaża przy pochmurnym niebie), czy też owa jasność średnia składa się z różnych, nieraz bardzo wielkich kontrastów (np. wnętrze z jasnymi oknami w tle). Światłomierze wskazują więc z dość wielką dokładnością jasność średnią, ale nie dają pojęcia o kontrastach przedmiotu;

b) Granice luzu nawietleniowego. Szczegóły, dotyczące tego luzu, nie są dla nas dostępne, gdyż wytwórnie płyt i błon nie podają odnośnych wartości.

c) Tę ilość światła, która odpowiada dolnej granicy zakresu trafnego naświetlenia. Także i tej wartości nie znamy, ale jest to bez znaczenia, ponieważ na opakowaniu płyt i błon podana jest pozostająca w związku z tą granicą „czułość" w stopniach Scheinera, DIN, czy też innych. Znając czułość, możemy wnioskować, gdzie leży dolna granica trafnego naświetlenia.

d) Kontrasty przedmiotu fotografowanego. Tych kontrastów nigdy nie znamy. Można by je wprawdzie oznaczyć przez co najmniej dwa pomiary, osobno świateł, osobno cieni oraz przez przeprowadzenie pewnych obliczeń, ale w praktyce nikt tego nie robi.

Wynika z tego, że oznaczanie średniego trafnego czasu naświetlania nie wchodzi w praktyce w rachubę, ponieważ musiało by opierać się na czynnikach częściowo nieznanych.

Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa, gdy chcemy dojść do n a j k r ó t s z e g o trafnego czasu naświetlania. Tutaj — oprócz otworu względnego obiektywu — wchodzą w rachubę tylko dwa czynniki.

a) Ta ilość światła, która odpowiada dolnej granicy zakresu trafnego naświetlenia, czyli c z u ł o ś ć materiału negatywnego,

b) Jasność najgłębszych c i e n i. Cała trudność polega na określeniu tej właśnie jasności. Ażeby ją określić z pewną dozą prawdopodobieństwa, trzeba skierować światłomierz na jakiś b l i s k i szczegół przedmiotu fotografowanego, leżący w najgłębszych c i e n i a c h.

Gdy znamy otwór względny obiektywu, czułość płyty lub błony oraz jasność najgłębszych cieni przedmiotu, możemy nie zważać ani na luz naświetleniowy, ani na kontrasty przedmiotu. Dlatego za podstawę przy oznaczaniu trafnego czasu naświetlania bierzemy zawsze n a j g ł ę b s z e c i e n i e p r z e d m i o t u.

Tablice naświetlań określają częściowo „średnią jasność" (miesiąc, godzina, stan pogody), ale też uwzględniają równocześnie najgłębsze cienie i kontrasty przedmiotu (np. w tej postaci: „krajobraz z bardzo ciemnym przedpolem"). W wielu przypadkach dobra tablica naświetlań jest pewniejsza od najlepszego światłomierza elektrycznego.

JURAND KURCZEWSKI

Światłomierze fotoelektryczne

Mierzenie czasu naświetlenia płyty czy błony przysparzało foto-amatorom zawsze dużo kłopotów. Wszystkie obliczenia na oko dawały rezultaty ujemne, ponieważ organ wzrokowy nie potrafi uchwycić różnic natężeń światła w sposób dostateczny dla celów fotografii. Wprowadzone tabelki naświetlań nie mogły również zadowolić. Dawały one co najwyżej cyfry orientacyjne. Dalszy postęp w dziedzinie dobrego naświetlania stanowiło wynalezienie światłomierza optycznego. Wyniki tutaj uzyskiwane były prawie pewne. Jedyną cechą ujemną tego przyrządu jest to, że odczyty czasu naświetlenia zależą od własności oka właściciela światłomierza. Wprowadzenie błony zwijanej i małoobrazkowej wysunęło problem dobrego naświetlania na czoło zagadnień nowej fotografii. Rezultatem poszukiwań przyrządu, który by określał naświetlenie nieomylnie, było wynalezienie światłomierza fotoelektrycznego. Na tym wynalazku kończy się współczesna historia światłomierzy. Nasuwają się tu pytania: czy światłomierze fotoelektryczne spełniaią wyznaczoną im rolę i o ile? Odpowiedź nie jest wcale łatwa i żeby ją dać musimy zapoznać się ze zjawiskami fotoelektrycznymi ,oraz prawami dotyczącymi fotoelektronów. W 1887 Hertz przeprowadzał doświadczenia z induktorem i zauważył, że oświetlenie katody ułatwia powstawanie iskry. Wytłumaczenie tej obserwacji podał Lenard, nazywając to zjawisko fotoelektrycznym. Lenard wykonał szereg doświadczeń z płytkami cynkowymi i stwierdził, że obojętna płytka pod wpływem światła nabiera potencjału dodatniego. Oznacza to, że oświetlona powierzchnia cynkowa wyrzuca z siebie elektrony, zwane tutaj fotoelektronami, które różnią się od promieni katodowych mniejszą prędkością. Lenard stwierdził też, że przy użyciu światła o jednej i tej samej długości fali liczba wyrzucanych ładunków jest wprost proporcjonalna do ilości pochłoniętej energii promieniowania (I prawo Lenard'a). Dalej odkryto, że potas, cez, rubid, sód i lit w świetle widzialnym emitują elektrony. Zaznaczyć wypada, że Lenard do doświadczeń używał promieni utrafiołkowych. Wspominaliśmy o szybkości fotoelektronów. Obliczył ją Lenard, stosując tzw. pole zwalniające. W zjawisku fotoelektrycznym elektron porusza się wprzód, pokonując siły pola, do chwili, kiedy jego energia kinetyczna ulega wyczerpaniu. Energia ta równa się pracy wykonanej przez elektron. Jeżeli drogę fotoelektronu oznaczymy przez E a napięcie pola przez U, wtedy praca wykonana elektronu $= E \cdot U$. Energia zaś kinetyczna elektronu $= \frac{1}{2} \mu v^2$, gdzie μ jest masą elektronu V jego prędkością. Stąd $\Sigma \cdot U = \frac{1}{2} \mu v^2$; v zaś $= \sqrt{2 \frac{\Sigma U}{\mu}}$ $\left(\frac{\Sigma}{\mu} = 1{,}766 \cdot 10^8 \text{ cul/gram} \right)$

W 1902 Lenard odkrył drugie prawo dotyczące elektronów: prędkość fotoelektronów nie zależy od natężenia światła. Potwierdzeniem tego prawa było ujęcie matematyczne Millikana uprzednio wyprowadzone przez Einsteina $h \cdot V = \frac{1}{2} \mu V^2 + p$; h = stała Plancka $6{,}55 \cdot 10^{-27}$ erg/sek. V = częstość fali; p wyraża stałą charakterystyczną dla metalu badanego i oznacza pracę, którą musi elektron wykonać przy odrywaniu fotoelektronu od metalu (bez nadawania mu prędkości). Prawo Millikana wykazuje, że przy zmniejszaniu natężenia światła mamy do czynienia z mniejszą liczbą emitowanych elektronów, przy czym prędkość ich nie ulega żadnym zmianom. Każdy więc elektron pobiera z promieniowania o pewnej stałej częstości jedną i tę samą porcję energii. Na wyrzucenie fotoelektronów z płytki metalowej zostaje więc zużyty jeden kwant. Wiadome zaś jest, że energia kwantu zależy od długości fali promieniowania padającego. Wnioskując logicznie z tych założeń, dojdziemy do wniosku, że oświetlając powierzchnię promieniami, których $h < p$ bez względu na natężenie promieniowania nie wywoła się efektu fotoelektrycznego. Zjawisko fotoelektryczne występuje przy użyciu litu dopiero w świetle żółtym, dla cynku w świetle fiołkowym, dla cezu wystarcza działanie promienia podczerwonego. Obliczamy energię jednego kwantu dla promienia o długości fali $1\ \lambda = 520\ m\mu = 0{,}000052$ cm, który działa na płytkę litu.

$$V = \frac{c}{\lambda} \left(\text{częstość} = \frac{\text{szybkość rozch. fali}}{\text{dług. fali}} \right) V = \frac{3 \cdot 10^{10}}{0{,}000052} = 577 \cdot 10^{12}.$$ Energia kwantu $= h \cdot v = 6{,}55 \cdot 10^{-27} \cdot 577 \cdot 10^{12}$

E kwantu $= 3{,}78 \cdot 10^{-12}$ erga

Taką pracę wykonuje energia promienia dla oderwania elektronu od płytki litu. Okazuje się, że energia światła, którą pochłania płytka, jest daleko wyższa od pracy, jaką wykonuje światło odrywając i poruszając elektrony. Ta pochłonięta energia zamienia się na ciepło. Stosunek jednak elektronów pochłoniętych do wywołujących efekt fotoelektryczny jest stały przy użyciu tego samego rodzaju płytki i przy promieniu o stałym λ.

Omówione przez nas I prawo Lenard'a pozwala na zbudowanie przyrządów fotoelektrycznych, służących do mierzenia natężenia światła. Do tego celu używamy komórek fotoelektrycznych.

Komórki w zależności od budowy i fizycznych własności dzielimy na cztery kategorie: 1. fotocele; 2. fotoelementy; 3. komórki oporowe; 4. termocele. Nie będziemy omawiali poszczególnych typów komórek, ale przejdziemy do opisu komórek służących do celów fotometrycznych. Są nimi fotoelementy. Oto ich ogólna charakterystyka. Są czułe na widmo światła widzialnego. Dają się stosunkowo porównać z czułością oka na jasności barw. Przy naświetlaniu ich uzyskujemy prąd o napięciu $\frac{1}{10}$ V. Jeżeli opór zewnętrzny jest dostatecznie słaby, wtedy wytwarzają prądy proporcjonalne do natężenia światła. Otrzymana siła światła w zależności od sposobu ich wykonania waha się w granicach od 50—400 Mikramp/Lumen. Trwałość wysoka. Temperatura wpływa na fotoelement w stosunku 1% na 1° C.

Budowa: Fotoelementy składają się z bańki szklanej, w której są wtopione dwie elektrody, z tych jedna jest pokryta warstwą wrażliwego metalu. Komórki fotoelektryczne mogą być próżniowe lub wypełnione gazem obojętnym.

Czułość komórek na barwy. Materiał, z którego zbudowana jest komórka, ma ogromny wpływ na czułość barwną. Przekonały o tym praktyczne eksperymenty z różnymi fotoelementami.

Zbadajmy teraz zależność czułości metali od długości fali działającej i zaobserwowane rezultaty umieśćmy na wykresie. Gdy wykonamy taki sam wykres dla oka, zauważymy różnice w czułości oka i poszczególnych fotoelementów.

Oczywistą jest rzeczą, że rezultaty otrzymane przy pomocy powyżej omówionych katod nie mogły zadowolić fachowców. Zaczęto poszukiwać warstw katodowych, któreby były zbliżone do czułości wzroku. Wynikiem tych poszukiwań było uczulenie komórek przez wprowadzenie katody złożonej z substancji chemicznych, połączonych z cienką blaszką zasadowych metali, która je pokrywa. Czułość chemicznej warstwy jest 5—20 razy większa, niż czułość blaszki zasadowej. Stąd linie wykresu katody metalowej i substancji chemicznej nie będą się dokładnie pokrywały w tego rodzaju komórkach. Charakter jednak krzywej pozostanie ten sam. Dalszym ulepszeniem w budowie komórek było zastosowanie tlenków, przez co komórki zostały uczulone na promienie czerwone. Dzisiaj budowa warstw światłoczułych rozwinęła się w specjalną gałęź nauki. Katody fotoelementów, którymi obecnie dysponujemy, są praktycznie homogenicznymi mieszaninami z czterech lub pięciu czy sześciu komponentów.

Maksymalne czułości przypadają na promienie czerwone lub nawet infraczerwone. Światłomierz fotoelektryczny stanowi połączenie fotoelementu z odpowiednim galwanometrem. Z rozważań naszych wynika, że komórka fotoelektryczna nie reaguje na promienie identycznie jak oko i cyfry otrzymane będą zależały od rodzaju użytych warstw katodowych. Również reakcja fotoelementów nie pokrywa się z czułością emulsji bromowej na światło.

Możemy twierdzić, że otrzymane rezultaty z pewnością nie są zupełnie dokładne. Dalsze udoskonalanie katody komórki może doprowadzić do stworzenia warstewki reagującej podobnie jak oko. Nawet w tym wypadku kwestia idealnego naświetlenia nie będzie rozwiązaną. Musimy bowiem zmusić emulsję błon do pracy na tej samej charakterystyce, którą zdjęliśmy z pracy idealnego światłomierza. Ze strony praktycznej światłomierz fotoelektryczny daje plus minus 10% błędu. Wiemy z praktyki, że dwukrotne prześwietlenie negatywu nie odgrywa ważniejszej roli w pracy amatorskiej. Otrzymane więc 10% błędu przy pomocy światłomierza fotoelektrycznego musi gwarantować uzyskanie bardzo dobrych rezultatów pracy i przemawia stanowczo za stosowaniem światłomierzy przez amatorów.

Źródła:
1. Zarys Fizyki Współczesnej: Adamczewski,
2. Fizyka: Werner,
3. Die Photozelle in der Technik: H. Gefteken und H. Richter.

DR TADEUSZ CYPRIAN, A. R. P. S.

Nowości przemysłu angielskiego

Brytyjska wystawa przemysłowa w ubiegłym roku, otwarta w maju w Londynie, przyniosła szereg nowości z dziedziny fotografii, które chciałbym pokrótce omówić po ich obejrzeniu na miejscu w pierwszych dniach maja.

Sensacją fotograficzną wystawy była „angielska Leica", zbudowana przez firmę Reid i Sighrist, New Malden w hrabstwie Syrrey.

Z chwilą, gdy niemieckie patenty przestały wiązać ręce konstruktorom innych krajów, zabrano się do budowy aparatów opartych na wzorach sławnych firm niemieckich. Dotychczas tylko w Rosji budowano „rosyjską Leicę" pod nazwą „FED" (nawiasem powiedziawszy skrót ten jest uczczeniem pamięci Feliksa Edwardowicza Dzierżyńskiego), bo Związek Radziecki nie respektował patentów niemieckich.

Podczas wojny zbudowano w Japonii kamerę, będącą niejako skrzyżowaniem Leici z Contaxem, pod nazwą „Cannon". Była to niezła konstrukcja, ale wykonana nieco „blaszano". Miałem ją w ręku w czasie wojny w Londynie i uważam, że jakościowo była znacznie gorsza od swoich obu prototypów.

„Angielska Leica" zbudowana przez Reida & Sigrista pod nazwą „Reid" jest konstrukcją zupełnie dojrzałą i budziła odpowiednie zainteresowanie na wystawie.

Szczegółowe jej omówienie odkładam na później do osobnego artykułu — tu tylko wspomnę, że odpowiada dokładnie modelowi Leica III B z pewnymi szczegółami konstrukcyjnymi wziętymi z modelu III C, że ma ulepszenia, jak np. wałki migawki szczelinowej biegnące na łożyskach kulkowych oraz inne, mniej ważne.

Na ogół wykonanie kamery nie ustępuje w najmniejszym nawet stopniu niemieckiemu prototypowi, tak w konstrukcji jak i odrobieniu zewnętrznym.

Obiektywy do niej buduje światowej sławy firma Taylor, Taylor & Hobson, a mianowicie standartowy obiektyw 5 cm F/2 oraz teleobiektywy, dopiero w konstrukcji. Ma ich być pełna seria — każdy z nich może być używany tak do oryginalnej Leici, jak i do Reida.

Cena kamery wynosi 80 funtów angielskich, co należy uważać za raczej niską cenę, bo Leica III B z Summarem F/2 kosztuje w Anglii używana około 110 funtów (nowych nie ma). Trzeba zaś zaznaczyć, że na kamerze Reid ciąży podatek luksusowy wynoszący 33% ad valorem.

W każdym razie kamera ta była centralnym punktem zainteresowania na wystawie; w handlu znajdzie się seryjnie w jesieni br. i zanosi się na to, że wyprze z rynków światowych Leicę, bo przy eksporcie odpada podatek luksusowy, więc cena jej będzie konkurencyjna, a jakość co najmniej równa prototypowi niemieckiemu.

Inne aparaty, znane już w Anglii z ostatnich lat, obejmują Selfix i Auto-Range wyrobu fabryki Barnet Ensign Ltd. (typ Ikonta i Super Ikonta 6/9 cm) oraz nowy model Commando (typ Super Ikonta 6/6). Kamery te należą raczej do kategorii drugiej klasy, mimo wbudowanych w

dwóch z nich dalomierzów — ustępują one znacznie wyrobom niemieckim pod względem precyzji i odrobienia zewnętrznego. Migawki do nich wyrabiane są również w Anglii, typu Compur, pod nazwą Ypsilon, ale i te ustępują znacznie Compurowi.

Nowe aparaty pokazała fabryka Kershaw Soho Ltd. pod nazwą Curlew i Peregrine. Pierwsza na osiem zdjęć 6/9 cm jest typu Ikonty, druga na format kwadratowy, a właściwie niemal kwadratowy, bo 2/2¼ cala (formatowi 6/6 cm odpowiada 2 × 2¼ cala).

Wyposażone są one w migawki Talykron (typ Compura, jeszcze trudno coś o niej powiedzieć) i obiektyw Taylor Taylor & Hobson.

Firma Agilux pokazuje nową kamerę lustrzaną typu Reflex-Korelle z migawką szczelinową i wymiennymi obiektywami. Na pierwszy rzut oka kamera robi wrażenie „dobrej II klasy".

Obiektywy wystawia kilka fabryk. Taylor, Taylor & Hobson wyrabia szereg obiektywów do rozmaitych aparatów, a między nimi do małoobrazkowych niemieckich. Migawka Talykron, wyżej wspomniana, również pochodzi z tej fabryki, co jest dla niej dobrym prognostykiem, bo fabryka słynie z precyzji swej produkcji.

Fabryka Ross Ltd. wyrabia obiektywy do kamer małoobrazkowych Reid i Leica, a to o ogniskowej 5 cm (F/3,5 i F/2) oraz 9 cm (F/3,5). Obiektywy te nie tylko nie ustępują obiektywom niemieckim, lecz nawet je przewyższają. Inaczej cała niemal kinematografia w Hollywood nie używałaby od wielu już lat obiektywów angielskich, skoro wyroby niemieckie były jej równie dostępne i nawet tańsze.

Fabryka Wray wyrabia szereg obiektów tańszych, do normalnych kamer amatorskich.

Fabryka Pullin zaczyna produkcję obiektywów do aparatów (dotychczas wyrabiała tylko obiektywy projekcyjne). Uderza na wystawie ogromna ilość rzutników pionowych w rozmaitych cenach i wykonaniach. Od luksusowych automatów typu Pelcomat (kosztujących sporo, bo około 60 funtów), aż do zupełnie prostych, kosztujących jednak jeszcze około 15—20 funtów (zawsze z 33% taksy luksusowej). Rzutników tych wyrabia się obecnie około 25 typów w rozmaitych fabrykach. Fabryka Reid & Sigrist wyrabia rzutnik wzorowany na ostatnim modelu Valoy Leitza, bardzo dobrze wykonany.

Dużo widzi się na wystawie filtrów optycznych, doskonale wykonanych, o bardzo wysokiej precyzji tak w szlifowaniu szkła, jak i barwieniu. W tej dziedzinie Anglia jest już zupełnie niezależna od kontynentu.

Bardzo ciekawy adapter wyrabia jedna z mniejszych fabryk. Pozwala on na używanie obiektywów Leici w Contaxie (w sprzężeniu z dalomierzem).

Doskonałe, tanie i nieskomplikowane urządzenia do reprodukcji Leicą i Contaxem wyrabia firma Stewartry & Co. Można przy ich pomocy fotografować Leicą w każdej skali, nawet otrzymując obrazy kilkakrotnie zwiększone, przy czym nastawia się na ostro wygodnie na matówce. Przyrządy te są małe, lekkie, poręczne i tanie (około 4 funtów ang.).

Ciekawe są tanki do wywoływania wyrobu firmy Photo Developments Ltd. na płyty (a jakże, płyty nie wyszły z mody w Anglii!). Tank na format 6/9 cm (ściśle na 2½ razy 3½ cala) wymaga tylko 150 ccm wywoływacza, tank na format zbliżony do 9/12 cm tylko 210 ccm.

Tanki Johnsona na filmy 35 mm wymagają tylko 300 ccm — wykonane są bardzo starannie.

Ta sama firma wyrabia światłomierze i pokazuje na wystawie nowy model pod oznaczeniem „G. E. C." za 6 funtów (używane niemieckie kosztują od 7 do 12 funtów). Światłomierz ten oznacza się niezwykłą prostotą i bardzo przemawia do umysłowości angielskiej, która nie lubi „przerostu mechanizmu", w czym tak się lubują Niemcy, znani ze swej „Liebe zum Maschinellen".

Wystawa pokazuje ponadto szereg rzeczy, znanych w Anglii już od kilku lat; doskonałe filmy Kodaka Super XX, Panatomic X, Ilforda HP 3, będące o tyle rewelacją, że łączą maksymalną znaną dotychczas czułość ogólną z ziarnem niemal tak drobnym jak ziarno Panatomic'a.

Ilford pokazuje papier Multigrade, który ma emulsję ortochromatyczną i jeżeli przy powiększeniu używamy filtrów od niebieskiego przez żółty aż do czerwonego, otrzymujemy na jednej i tej samej gradacji papieru wszystkie skale kontrastu, od zupełnie miękkiej aż do szczególnie twardej. Papier ten już od kilku lat budzi zainteresowanie w Anglii i Ameryce, gdzie zaczynają produkować podobne.

Rzutniki dla celów projekcyjnych znanej firmy Aldis i innych, sprzęt ciemniowy, akcesoria, jak statywy, głowice, ramy do kopiowania, wanienki bakelitowe, itd. uzupełniają wystawę.

Ogólnie można powiedzieć, że Anglia zwolna odchodzi od dużej kamery lustrzanej około 9:12 cm i zwraca się w kierunku fotografii małoobrazkowej. Proces ten idzie wolno, jak każda rzecz nowa w Anglii, ale stale i konsekwentnie.

Na rynku na ogół brak filmów (tylko filmy 35 mm są wszędzie), jest mały wybór papieru (Kodak i Ilford), ale papier jest i można go dostać, choć nie zawsze ten rodzaj, jakiego byśmy chcieli, mało jest płyt i filmów ciętych.

Kamer niemieckich ogromna ilość, wszystkie sprzedawane jako używane, choć nieraz są nowe (przywiezione przez wracające wojska z kontynentu). Ceny są na ogół bardzo wysokie (Leica III B z Summarem 110 funtów, Contax II z Sonnarem F/2 około 120 funtów, Rolleiflex Automat 80 funtów itd.).

Działalność fotograficzna jest bardzo ożywiona, setki klubów rozwijają ożywioną działalność, wystawy odbywają się ustawicznie we wszystkich większych miastach Wielkiej Brytanii, ruch handlowy jest ożywiony.

Książek wychodzi dużo, zwłaszcza popularnych, tanich monograficznych broszur (typu wydawanego niegdyś pod redakcją podpisanego przez księgarnię Wilaka w Poznaniu).

Uderza natomiast słaby ruch wydawniczy w dziedzinie czasopism. Istnieje właściwie tylko jedno pismo fotograficzne dla amatorów, The Amateur Photographer, redagowane starannie, ale na poziomie bardzo „popularnym"; jest to tygodnik, bogato ilustrowany. Dla małoobrazkowców wychodzi miesięcznik „The miniature camera Magazine".

Royal Photographic Society wydaje miesięcznik w dwóch sekcjach, ogólnej i naukowej, ale materiału dla amatora jest tam mało.

Poza tym istnieje pismo przemysłu i handlu, British Journal of Photography, ograniczające się do informacyj typu komercjalnego, a wreszcie efemerydy i pisemka reklamowe.

Tak wygląda w kilkunastu zdaniach stan fotografii w Anglii od strony przemysłowo-handlowej. Natomiast poziom obrazów na głównych wystawach, jak Royal Photographic Society i London Salon of Photography jest tak wysoki, że nasze wyobrażenia o „doskonałym obrazie" nie sięgają jakości już choćby technicznej tych bromów, które tam widzimy. A trzeba zaznaczyć, że pierwszym warunkiem dopuszczenia na jedną z tych wystaw jest absolutnie doskonały poziom techniczny bromu — dopiero gdy ten jest bezsporny, następuje ocena kompozycji i decyzja o dopuszczeniu.

Brałem udział w takich Jury, bądź jako jeden z jurorów, bądź jako gość i muszę powiedzieć, że z obrazów naszych czołowych wystaw odpadłoby przy wstępnej ocenie około 75% z powodu wadliwego bromu, zanim w ogóle zaczęłoby się mówić o kompozycji.

INŻ. ARCH. ALFRED FUNKIWICZ

Parę uwag krytycznych o nowoczesnych kamerach

Dążeniem wytwórczości sprzętu fotograficznego jest stworzenie małego, możliwie uniwersalnego aparatu, wyposażonego we wszelkie urządzenia techniczne, ułatwiające pracę jego posiadaczowi.

Realizacja tych usiłowań, która datuje się, jeśli chodzi o aparaty małoobrazkowe, od roku 1925 — uwieńczona została pomyślnym rezultatem. Dziś, jak wiadomo, rozporządzamy szeregiem pierwszorzędnych kamer o największej precyzji mechanicznej i doskonałości optycznej.

Przy zachowaniu dążności do uzyskania maksymalnych ulepszeń i rywalizacji w tej dziedzinie wytwórców spotykamy się często z „przenowocześnieniem", niezupełnie dla zasad fotografii właściwym. Jeżeli poddamy niektóre typy kamer małoobrazkowych produkcji ostatnich lat krytyce, to nasuną się nam pewne refleksje i uwagi. Czy konstrukcje są najzupełniej celowe z punktu widzenia koncepcyjnego?

A więc np. sprawa wbudowanego do aparatu światłomierza fotoelektrycznego (np. typu Contax III, Contaflex itp.)

Jeżeli zważymy, że światłomierze fotoelektryczne pozwalają nam na odczyt naświetlonego pola fotoceli pod pewnym, właściwym dla danego typu światłomierza kątem (ca 45°), to w wypadku stosowania optyki o innym kącie (krótkiej lub długiej ogniskowej), wskazania odczytu przekazywanego przez komorkę selenową są wręcz fałszywe.

Mam tu na myśli zmienną, jeśli chodzi o naświetlenie, gamę tonacyjną światłocienia (właściwą naszemu obiektywowi, jego ogniskowej, jasności itp.), którego suma daje pośrednio reakcję wskaźnikom odczytowym światłomierza.

Światłomierz obecnie budowany jest de facto połączonym jedynie z kamerą światłomierzem zwykłym, jednokontrolowym i walorów od siebie wymaganych nie spełnia.

Spełnić go może, jedynie wówczas, jeżeli światło przekazywane będzie komórce selenowej przez zdjęciowy obiektyw aparatu i będzie pokrywać całą powierzchnię celi, odpowiadającą powierzchni kliszy. Wówczas tylko reakcja światłomierza jako zmienna uwzględni kąt padania światła (ogniskowa — wycinek pola) oraz jasność obiektywu (nastawioną przesłonę) w sposób istotnie prosty i ścisły zarazem.

Spostrzeżenie to zilustruję przykładem. Przy ekspozycji krajobrazu z gęstymi drzewami na dalszym planie diagnoza światła wypadnie dla obiektywu długoogniskowego zgoła odmiennie niż dla obiektywu szerokokątowego. W pierwszym wypadku, przy fotografowaniu wycinka lasu (ciemne tło) nie będzie wchodziła w rachubę gama świateł nieba i terenu na pierwszym planie, co będzie miało miejsce w wypadku drugim. Obecnie budowane światłomierze tego nie uwzględniają i na tym polegają różnice i błędy odczytowe. Sprawa jest niezmiernie ważna, jeśli chodzi o fotografię barwną, która wymaga bardzo ścisłej ekspozycji.

Trudno więc jest doradzić amatorowi wędrowanie do obiektu fotografowanego dla dokonania pomiaru światła. Pozostaje tylko możliwość przeprowadzenia korekty, opartej na doświadczeniu fotografującego. Jakie więc rozwiązanie techniczne uważać powinniśmy za właściwe? Odpowiedź na to pytanie daje nam zasada światłomierza, przyjmującego światło przez obiektyw naszej kamery i zbudowanego w sposób analogiczny do systemu kamer lustrzanych. Jeżeli komórkę selenową umieścimy w płaszczyźnie otrzymywanego obrazu, to stosując lustro uchylane rzutować będziemy przez obiektyw zdjęciowy, właściwy każdej optyce wymiennej obraz. Przesłonięcie obiektywu, filtr — będą również w odczycie światłomierzy uwzględniane. Pozostaje tylko przeliczenie czułości materiału i czasów, które we wszystkich światłomierzach obecnie budowanych jest stosowane (skala porównawcza).

Zagadnienie drugie — to tzw. uniwersalność. Oczywiście jest ona przy niebywałej różnorodności obiektywów i sprzętu pomocniczego doprowadzona do maksimum (Leica, Contax, Kine-Exakta).

Lecz czy istotnie metody stosowane dają doskonały wynik?

By odpowiedzieć na to pytanie, pozwolę sobie na następującą dygresję. Jeśli chodzi o kompozycję na negatywie, to np. przy zdjęciu plenerowym lub architekturze unikać należy sytuowania horyzontu na środku formatu. Niestety, przy wszystkich kamerach o budowie sztywnej, nie posiadającej możliwości przesuwania czołówki (stosowanej w aparatach kliszowych, np. w kamerze Linhofa), zjawisko to będzie powszechne, przechylenie bowiem aparatu do góry, przy małym przedpolu i fotografowaniu wysokiego budynku obiektywem szerokokątnym będzie niebezpieczne ze względu na zbieżność (chyba że tego celowo dla kompozycji żądamy).

Przy ustawieniu aparatu „do wagi" i zdjęcia z ziemi otrzymamy dużą płaszczyznę przedniego planu, często nam niepotrzebną. Przy zdjęciach wnętrz — zbyt dużą płaszczyznę podłogi. Mamy co prawda na to lekarstwo w technice pozytywowej przez „prostowanie" linii zbieżnych na powiększalniku, lecz często metody te są niedostateczne. Stosujemy więc po prostu przysłonięcie niepotrzebnego pola na maskownicy powiększalnika. Zmieniamy tym jednakże płaszczyznę użytkową naszego negatywu i otrzymujemy dla prostokątnej kliszy często obraz komponowany w kwadracie, dla kwadratowych formatów zaś — pole wydłużonego prostokąta.

Jeśli zważymy, że w metodach aparatów zasady koncepcyjne pozostają niezmienne i że aparaty małoobrazkowe posiadają również wyciąg miecha (pierścień ślimacznicowy „Noocky" w Leice), który pozwala, posługując się dalomierzem, na uzyskanie zdjęć z odległości mniejszej niż 1 m, to dojdziemy do wniosku, że wszelkie niezbędne techniczne ulepszenia są możliwe do zrealizowania w aparatach miniaturowych.

Dla uniknięcia więc błędów rozważanych, należałoby zastosować w małoobrazkowych aparatach lustrzanych przesuwalną czołówkę. Przesunięcie wzdłuż osi formatu równolegle do płaszczyzny filmu rozwiązałoby to zagadnienie, a przy jednoczesnym opracowaniu korekt dla wbudowanych celowników uniwersalnych umożliwiłoby stosowanie tego systemu w aparatach dalmierzowych.

Wreszcie uwaga trzecia. W pewnych modelach aparatów zastosowano wbudowane filtry sprzężone z mechanizmem nastawczym czasów (np. Robot model I). Sądzę, że to ułatwienie było zapewne często przyczyną błędnych naświetlań amatorów, którzy ufali swemu filtrowi. Jeżeli nawet był on tzw. 2-krotny, to jest to tylko cyfra orientacyjna, zależna od szeregu innych czynników zmiennych, jak materiał fotograficzny, pora dnia, barwa, walor obiektu fotografowanego itp. Udoskonalenie to przyjąć możemy zatem za najzupełniej zbyteczne a komplikujące mechanizm i podnoszące cenę aparatu.

Przykładów takich jest znacznie więcej. Ograniczam się do paru, chcąc wskazać, że często sprzęt wyprodukowany nie jest doskonały, a wszelkie inwencje, będące wyrazem postępu technicznego, przyjmować musimy po krytycznym zanalizowaniu ich celowości i użyteczności praktycznej.

ZENON MAKSYMOWICZ

Nasze reprodukcje

Jesteśmy, jak zwykle, gościnni i pragniemy udzielić pierwszeństwa w naszej wkładce ilustracyjnej znanemu węgierskiemu fotografikowi Kalmanowi Szölösy. Robimy to również dlatego, aby nie zasklepiać się wyłącznie w skorupie naszej polskiej fotografiki i od czasu do czasu dać możność czytelnikom Świata Fotografii obejrzeć i porównać nasze prace z pracami wybitnych fotografików zagranicznych. Sądzimy, że m. in. może to dać również pogląd niejednym krytykom na fotografikę polską i zagraniczną i może oni nareszcie przestaną myśleć i sądzić kategoriami sprzed kilkuset lat, kiedy to widziało się „za granicą" wszystko lepsze, piękniejsze. Tak, panowie, przestańmy z manią niższości, bo to jest luksusowe i zbyt kosztowne i żaden naród obecnie na to sobie nie pozwoli.

A oto „Fantazja wiosenna" Kalmana Szölösy. Jest to typowy przykład zdjęcia rodzajowego, wykazujący wyrobienie szybkiej decyzji w artystycznym podejściu do motywu. Zdjęcie to bowiem przedstawia nie tylko piękny lecz i szybki ruch trzech rozbawionych pań. Motyw ten

każe nam wyczuwać z tej pracy czas wiosny, przy czym nawet nie zauważa się dość nieprzyjemnego skrótu lewej ręki umieszczonej poniżej uchwytu parasolki. Jeśli zaś idzie o kompozycję, to jak widzimy, myśl przewodnia przebiega przez przekątnię, koncentrując się na środkowo przebiegającej pani, która tak pod względem proporcji, czynności jak i tonalnym różni się od dwóch dalszych, wysuwając się na pierwszy plan zainteresowania. Całość dobrze skojarzona z łagodnym i charakterystycznym dla wiosny niebem jeszcze więcej pogłębia myśl obrazu wyrażoną w tytule. „Fantazja wiosenna" Szölösy'ego, mocno przypomina sens i technikę prac rodzajowych śp. Konrada Hoffmana z Torunia, jak np. jego „Jesień" reprodukowaną w 1935 r. w poznańskim Ero-foto.

Walery Goetel, Kraków, „Wschód księżyca na jeziorze Kigoma". Nigdy w Afryce nad jeziorem Tanganika, nad którym leży miejscowość Kigoma, nie byłem, sądzę jednak, że efekt wschodzącego księżyca przepełniony był całą gamą barw i to zapewne skłoniło autora do wykonania tego zdjęcia. Wbrew sugestii, jakie usłyszałem w Redakcji, muszę się przyznać, że mimo wszystko praca ta do mnie tak mocno nie przemawia, podkreślę jednak, że do omówienia otrzymałem nie oryginał, lecz już reprodukcję. Nie wytłumaczalny jest dla mnie pierwszy plan, którego woda, gdzieś poniżej połowy obrazu nagle opada, nie dając jednak żadnego złudzenia ruchu. Ale to nie jest najważniejsze, wszak musimy dostrzec przede wszystkim tę bramkę wylotową pomiędzy obydwoma lądami kierunkowo różnie położonymi, dającymi, łącznie z jasną plamą wody, posmak głębokiej perspektywy i możność ucieczki przez tę bramkę od wyszlifowanej przepaści pierwszego planu. Obraz Walerego Goetla oglądany nieco zmrużonymi oczyma daje znacznie lepszy efekt, toteż sądzę, że skopiowany nieco ciemniej może więcej przypominałby złudzenie wschodu księżyca.

Ale przenieśmy się pod firmament Sycylii do Agrygentu. Właśnie Jan Sunderland z Warszawy daje nam tę możność w jednej ze swoich prac: „Terra antiqua" (1938). Autor zsyntetyzował tu pojęcie zabytkowości, które łączy się w nas z widzeniem softowo rozwianych sylwet starogreckiej architektury obok drzew skąpo rozmieszczonych na nierównym terenie z korzystną krzywizną horyzontu. Wszak ta architektura, chciałoby się rzec, chyli się ku zagładzie, ku upadkowi, czego alegorią jest właśnie pochyłość terenu.

Utrzymanie obrazu w tonie delikatnym również jest przyczynkiem dającym obrazowi Sunderlanda wrażenie starej, opalonej promieniami południowego słońca ziemi.

Powszechnie lubianym motywem wśród fotografów jest krzyż, lecz prawie każdy inaczej go interpretuje. I kto wie, czy właśnie ujęcie Wł. Zabierowskiego z Nowego Sącza nie należy do najszczęśliwszych, bowiem jego „Krzyż" przemawia ogromną siłą, czego wykładnikiem jest wielkość i ton, oraz tajemniczością, które to pojęcie uzmysławia się światłami w tle, jak nie mniej ujęciem sylwetowym krzyża, a więc bez szczegółów. Rozmieszczenie świateł wzdłuż obydwu części krzyża nie jest przypadkowe i sądzę, że autor prawdopodobnie wiele chwil strawił w oczekiwaniu właśnie takiego układu chmur.

Do nowych postaci na firmamencie polskiej fotografiki należy T. Biliński ze Szczecina. Prace jego cechuje nowe podejście zwłaszcza do techniki bromów-wtórników. Próbę prac tego autora dajemy w jego fotogramie pt. „Gdańsk, płonące spichrze nad Motławą". Dzięki specjalnej technice retuszerskiej dochodzącej do finezji autor uzyskał w swych pracach niebywałą plastykę. Tutaj ujawnia się ona przez podkreślenie pierwszoplanowych kikutów oraz najwyższych świateł w partiach środkowych obrazu.

Jedno jedyne drzewko, zdecydowany ton i bryłowatość pierwszego planu, dobrze wypracowana daleka linia horyzontu, przyjemne nieprzefiltrowane niebo, oto składniki wspaniałego przetłoku Józefa Rosnera z Krakowa. Ale do najważniejszych szczegółów łączących się i podkreślających obecność „Samotnej", należy wijąca się linia potoczku pokrytego bielą śniegu oraz jasna linia nawierzchni pierwszego planu, biegnąca ku drzewu, by tuż obok niego dyskretnie połączyć się z potoczkiem. Przez wymienienie niedostrzegalnych, na pierwszy rzut oka, drobnych szczegółów, lecz odpowiednio podporządkowanych prawidłom kompozycji, zdążam do tego, by stwierdzić, że złożyły się one na obraz o nieprzeciętnej wartości. Istotnie sztuką jest zrobić z małego codziennego motywu duży obraz.

Doskonały karton lecz z nietrafnym tytułem to „Sarkofag św. Stanisława" Witolda Chromińskiego z Krakowa. Dlaczego? Motyw główny realistyczny czy psychiczny winien byc dopuszczony do najpoważniejszego głosu w każdym dziele. A u Chromińskiego zeszedł on do planu podrzędnego, wysuwając na czoło promienie słoneczne umiejscowione na ławkach. Pamiętam jeszcze z czasów przedwojennych, podobny w założeniu, obraz Jana Bułhaka pod tytułem, o ile się nie mylę, „U Dominikanów w Wilnie". Tytuł przemyślany i ostrożny i dlatego obraz Chromińskiego nazwałbym po prostu „Kościół Mariacki w Krakowie". O samym obrazie Chromińskiego nie chciałbym mówić, gdyż jest on godny tak wielkiego dzieła, jakim jest w ogóle Kościół Mariacki w Krakowie.

Radzę tylko złagodzić jasną okrągłą plamę w pobliżu dolnego prawego narożnika.

Poza tym dla miłośników stereoskopii byłby to motyw nie lada, może przez swą krzykliwość gry świateł i kilkuplanowość. W imieniu Komitetu Organizacyjnego prosiłbym Autora o nadesłanie tej pracy, możliwie w dużym rozmiarze, na następną Ogólnopolską Wystawę Fotografii, która odbędzie się w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, gdzieś z końcem kwietnia 1948 roku.

Żyjemy obecnie w dobie walki o zdrowy handel zagraniczny i wiemy, że podstawą do tego jest praca rąk górników, hutników itp., którzy swym wysiłkiem „fabrykują dewizy. Oto myśl, jaka nasuwa się na widok kartonu pt. „Wysiłek" M. Kornickiego z Opola. Istotnie jest tu przedstawiony wielki wysiłek, zaakcentowany naturalnym ruchem robotników równie w naturalnym otoczeniu. Wprawdzie nie widać dobrze przedmiotu, któremu ofiarowuje się tyle energii, jednak skoordynowany ruch robotników staje się motywem głównym doskonale uwiecznionym przez Kornickiego.

Nieco o „Słonecznej drodze" i kompozycji

W swych uwagach na temat I. ogólnopolskiej wystawy mgr Lubosiewicz*) wyraża się krytycznie o nagrodzonej pracy Zdanowskiego pod tytułem „Słoneczna droga", zarzucając jej braki kompozycyjne, mianowicie równomierną szerokość smugi blasku na wodzie.

Mam nieco odmienne zdanie w tej sprawie i uważam, że oryginalna myśl kompozycyjna tej pracy jest jedną z najważniejszych jej zalet. Dwie równoległe linie pionowe, kontrastujące zarówno w walorze jak w rysunku i długości, „siedzące" dobrze w obrazie, stanowią pomysł nowy, rozwiązany w sposób ciekawy. Nie jest to obraz odpowiadający „kucharskim" przepisom o kompozycji usankcjonowanym w sztuce fotograficznej. Nie jest to także schemat, który można by polecać jako ogólną receptę, nie łatwo bowiem znaleźć temat, w którym można by go z powodzeniem zastosować. Jest to jednak myśl kompozycyjna świeża i zdrowa, bo udana, jest to szczęśliwy eksperyment w szukaniu nowych sposobów wypowiadania się w technice wiernej narzędziu i materiałowi, umiejętnie i logicznie posługującej się fotograficznymi środkami wyrazu, tj. światłem i cieniem.

Sądzę, że gdyby smuga światła „wprowadzała w głąb obrazu" według ortodoksyjnej recepty, obraz stałby się banalny, nudny i słodki. Zaproponowałbym natomiast obcięcie go od góry równo z horyzontem, aby nadać mu budowę bardziej logiczną i słabo zarysowanego poziomu nie przeciwstawiać silnej linii pionowej.

Fotografik winien znać uświęcone zasady kompozycji, z ich punktami głównymi, zasadami podziału, liniami wprowadzającymi, działaniem kontrastu itd., nie na to jednak, aby wszystkie stale ściśle stosować. Trzeba je znać po to, aby — gdy się je łamie — czynić to świadomie i celowo, zaspokajać jeden punkt widzenia z pominięciem innych.

I tak np. kompozycja diagonalna z jedną lub wielu liniami przekątniowymi, przecinającymi obraz w brutalny nieraz sposób, jest pomysłem odbiegającym śmiało od klasycznych zasad kompozycji, który jednakże w dziedzinie fotografii uzyskał już sobie prawo obywatelskie i np. bardzo umiejętnie stosowany był przez artystów francuskich w dobie przedwojennej. Podobnym odstępstwem jest też świadome stosowanie symetrii.

Nie wiem, jakie były zamierzenia autora, bo to różnie bywa. Myślę jednak, że musiał on być zafascynowany dwiema kontrastującymi liniami pionowymi i jeśli nie całkiem świadomie, to przynajmniej podświadomie uczynił je tematem swej kompozycji. Fotografika bowiem jest trochę sztuką, a w sztuce nie zawsze wszystko wypływa z jasno sformułowanego rozumowania. W. R.

MGR ZYGMUNT OBRĄPALSKI

Nie piszmy o tym, czego nie znamy

Redakcja nasza otrzymała list i „u w a g i", które ze względu na ich osobliwą treść i formę pozwalamy sobie (zresztą zgodnie z życzeniem autora) przytoczyć w całości.

Pracownia Naukowej Foto-Kinematografii
Instytutu Med. Morskiej i Tropikalnej A. L.
Gdańsk-Wrzeszcz, ul. Morska 1-c.

Gdańsk, 31 lipca 1947 roku.

Do
Redakcji „Świata Fotografii"
w Poznaniu
ul. Sołacka 3 m. 1

Zwracam się do Redakcji „Świata Fotografii" z zapytaniem czy WPanów interesuje ten dział fotografii, w którym pracuję, to jest foto- i kinematografia mikro- i makroskopowa na usługach nauk przyrodniczych. O ile tak, to chętnie ze „Światem Fotografii" nawiążę współpracę. Przy okazji przesyłam Redakcji moje uwagi dotyczące artykułu mgr Z. Obrąpalskiego pt. „Nowa optyka T. Zeissa". Sądzę, że wydrukowanie ich na łamach „Świata Fotografii" wypadnie korzystniej dla pisma niż drukowanie ich w jakimkolwiek innym perjodyku fachowym. Tendencją moją bowiem nie jest zwalczanie pisma, które uważam za bezwzględnie potrzebne i któremu życzę jaknajlepszego rozwoju, lecz walka z dyletantyzmem.

Jednocześnie zapytuję, co jest przyczyną opóźnienia się wydania następnego numeru,

Z poważaniem
Janusz Sipayłło
Kierownik Lab. Fot.

Pracownia Naukowej Foto-Kinematografii
Instytutu Med. Morskiej i Tropikalnej A. L.
Gdańsk-Wrzeszcz, ul. Morska 1-c.

Nie piszmy o tym, czego nie znamy.

W nr. 3 „Świata Fotografii" na str. 23 ukazał się artykuł mgr Z. Obrąpalskiego pt. „Nowa optyka T. Zeissa". W artykule tym autor pisze: „Jaka jest przyszłość tych obiektywów, na razie trudno przewidzieć, tym niemniej jednak należy odnieść się bardzo sceptycznie do nadziei niemieckiego autora Windischa, który widzi w nich prócz innych zalet nawet rewelacyjne możliwości przy zdjęciach rentgenowskich. Trzeba pamiętać, że zdjęć rentgenowskich dokonuje się w ogóle bez obiektywu, gdyż przedmiot prześwietlany światła nie wysyła a tylko rzuca cień na fluoryzujący ekran, lub emulsję. Poza tym długość promieni X jest zupełnie inna, co musiałoby za sobą pociągnąć konieczność stosowania warstewki o zupełnie innej, mniejszej grubości. Pomijając krainę marzeń, rozpatrzmy konkretnie zalety tego wynalazku.

Pomińmy krainę marzeń i rozpatrzmy sprawę konkretnie. Trzeba pamiętać, że zdjęć rentgenowskich dokonuje się, nie tylko tym najdawniejszym sposobem, o którym wie p. mgr Obrąpalski, to iest rzucanie cienia na emulsję światłoczułą, ale również szeroko w świeci rozpowszechnionym sposobem fotografowania fluoryzującego ekranu z cieniem nań rzuconym. Służą do tego celu specjalne kamery małoobrazkowe o jasnych obiektywach i filmy specjalnie uczulone a fale krótkie. Sposób ten nawet w wielu wypadkach jest lepszy, bo tańszy i dający szereg fotografii bardzo szybko po sobie następujących. W obiektywach tych właśnie może mieć zastosowanie T. optyka Zeissa. P. Windisch pisząc swoją pracę wiedział o tym sposobie fotografowania stosowanym już od dawna w całym świecie, jak również na pewno wiedział o tym, że promieni X nie można załamać żadną soczewką optyczną, a stosowanie na niej warstewki jakiejkolwiek grubości jest pomysłem conajmniej z krainy marzeń. Smutną jest rzeczą, że p. mgr Obrąpalski o tych rzeczach nie wiedział, a najsmutniejsze, że o nich pisał.

Janusz Sipayłło
Kierownik Lab. Fot.

Zarzuca mi p. Sipayłło, że nie opisywałem wszelkich możliwych sposobów dokonywania zdjęć rentgenowskich, wyciągając natychmiast wniosek i składając wyrazy współczucia, że o tych rzeczach nie wiedziałem.

Nie chodzi mi bynajmniej o obronę swojej osoby, lecz dla uspokojenia p. Sipayłły (żeby mógł spać spokojnie), gdyż żądza walki z dyletantyzmem w danym wypadku rozgorzała zupełnie zbytecznie, oświadczam, że sposób opisany przez niego jest mi nie tylko doskonale znany, lecz nawet w latach 1937—39 ustawiałem z polecenia pewnej holenderskiej firmy parę rentgenów z takim właśnie urządzeniem.

Nie uwzględniłem fotografii z ekranu, gdyż artykuł mój był poświęcony konstrukcji i działaniu nowego pomysłu optycznego, oraz zastosowaniu jego w dziedzinie uprawianej raczej przez szeroki ogół fotografów.

Zdjęcia ekranu fluoryzującego prawie niczym się nie różnią od zdjęć reprodukcyjnych zwykłych lub reprodukowania wielkich błon rentgenowskich na film małoobrazkowy dla celów rzutniczych.

Optyka T. daje wyraźnie uchwytne korzyści w postaci zwiększenia jasności i ostrości (a raczej czystości) zdjęć. Korzyści te są całkowicie wiadome i na tej drodze nie widzę możliwości żadnej r e w e l a c j i oczekiwanej przez Windischa.

Nie posiadając daru oceniania cudzych wiadomości na podstawie czegoś, czego ktoś nie napisał, jak to czyni p. Sipayłło, stwierdzam, że nie wiem, co miał na myśli p. Windisch i z której strony oczekiwał rewelacji, skoro własności optyki T. przy użyciu w zwyczajnych obiektywach były znane i zbadane. Dodać wszakże mogę, że nie jednego „tęgiego byka" palnął w swoich rozreklamowanych podręcznikach (np. wstęp o świetle, gdzie pseudopoezją okrywa całkowitą ignorancję praw fizyki).

Zostawmy zresztą na boku p. Windischa i przejdźmy do „naukowych" (świadczy o tym pieczęć) uwag p. Sipayłły.

Pomijając nielogiczne zdanie końcowe, w którym p. Sipayłło stwierdza, że najsmutniejszą rzeczą jest to, że pisałem o czymś, czego nie wiedziałem, a o czym wie p. Sipayłło właśnie i tego, że o tym nie pisałem, przystępuję do dalszej analizy konkretnych twierdzeń, którymi chce „oświecić" czytelników mój krytyk.

Już przy opisie kamery mamy zaznaczone, że do tych celów służą specjalne kamery małoobrazkowe. A ja twierdzę, że nie tylko małoobrazkowe, a jeśli p. Sipayłło innych nie widział, to nie jest to dowodem, że takie nie istnieją.

Dalej... film specjalnie uczulony na fale krótkie. A ja pytam po co? — Czyżby tu identycznie jak w metodzie cieniowej brały udział promienie Rentgena? A jeżeli nie, to przecie aż do granic przepuszczalności optyki szklanej zwykła emulsja wystarczy. Obiektyw szklany nie przepuści fal poniżej 3500 A, każda zaś klisza lub film reagują już na fale od 2200 A. Należałoby odróżniać błony od zdjęć promieniami rentgenowskimi od błon do zdjęć z ekranu.

I wreszcie jako ukoronowanie „ścisłości" podaje p. Sipayłło, że promieni X nie można załamać żadną soczewką optyczną (i p. Windisch wg niego również na pewno wiedział o tym).

Czy nie prościej w ogóle było o tym zamilczeć, niż pisać rzeczy, o których naprawdę nie ma się pojęcia, lub zajrzeć do jakiegoś podręcznika, gdzie są one dokładnie przedstawione.

Promienie Rentgena posiadają w stopniu słabszym lub silniejszym wszystkie cechy promieni świetlnych. Optyka Rentgena nie różni się zasadniczo od optyki promieni

świetlnych. Siegbahn wykazał doświadczalnie załamanie promieni X w zwykłym pryzmacie szklanym. Poza załamaniem promienie rentgenowskie podlegają zjawiskom całkowitego odbicia, polaryzacji i rozszczepienia. Poza tym wartość współczynnika załamania możemy wyznaczyć z klasycznego wzoru dyspersyjnego i otrzymujemy bardzo dobrą zgodność z wynikami uzyskanymi doświadczalnie.

Różnicą jest natomiast to, że szkło posiada w stosunku do promieni Roentgena mniejszą gęstość optyczną niż powietrze i dlatego promień w pryzmacie odchyla się nie ku podstawie, lecz ku wierzchołkowi.

Wobec wyżej powiedzianego każda soczewka szklana załamuje promienie Roentgena z tą jednak różnicą, że soczewką skupiającą jest dla nich soczewka wklęsła.

Inną jest sprawą, czy taka soczewka dałaby się prawidłowo skorygować i czy w ogóle sens jakiś praktyczny posiadałaby. Lecz to nie upoważnia p. Sipayłły do twierdzenia, że promienie X żadną soczewką nie dadzą się załamać.

Pominę wreszcie sprawy warstewki, o której również dałoby się dużo powiedzieć, gdyż to zbyt rozszerzyłoby niepotrzebnie ramy i tak przydługiej odpowiedzi.

Porzućmy jednak krainę marzeń „nowych dróg naukowych" i rozpatrzmy sprawę konkretnie z innego punktu widzenia.

Możemy coś przeoczyć, możemy nawet się mylić, jednakże nigdy w sprawach owianych ideałem nauki nie powinniśmy zapominać o tak zasadniczych czynnikach w stosunkach pomiędzy ludźmi, jakimi są kurtuazja i kultura.

Poprawiając kogoś, powinniśmy nie tylko być obeznani z przedmiotem, ale czynić to w sposób taktowny i delikatny.

A na przyszłość proszę przyjąć ode mnie szczerą i życzliwą radę:

Nie piszmy o tym, czego nie znamy.

Jeśli się Pan nie zgadza z tym co napisałem, chętnie służymy miejscem na łamach naszego pisma.

Wystawy i konkursy

W kwietniu 1948 roku odbędzie się w Poznaniu II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki. Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu już wyłoniło komitet organizacyjny, który przystąpił do prac wstępnych.

Ilość nadsyłanych prac jest nieograniczona. Wpisowe wynosi po 100 zł od każdego obrazu. Zdjęcia będą przyjmowane wyłącznie w formatach od 24×24 do 30×40. Obrazy należy przesyłać nienaklejone. Wszystkie prace zakwalifikowane zostaną oprawione na koszt Komitetu Organizacyjnego. Na obrazach należy oznaczyć ołówkiem marginesy szerokości około 1 cm, które zostaną skryte pod oprawą.

Szczegółowy spis komisji kwalifikacyjnej oraz komitetu organizacyjnego wystawy podamy w następnym numerze „Świata Fotografii".

Przewidziane są liczne i wysokie nagrody.

MARIAN SCHULZ

Wystawa Lubelskiego Towarzystwa Fotograficznego

Rola recenzenta i krytyka tej wystawy jest trudna. Łatwo być posądzonym o podejście bezkrytyczne. Sprawozdanie niniejsze ukazuje się w terminie spóźnionym, ponieważ Redakcja czekała na recenzenta a recenzent na Redakcję. Nieporozumienie.

Wystawa miała miejsce w Lublinie. Otwarcie nastąpiło dn. 1 czerwca ub.r. Organizatorem było Lubelskie Towarzystwo Fotograficzne, miły i sympatyczny zespół, pracujący z zapałem i pod znakomitą dyrektywą swego Prezesa. Trudności natury finansowej i lokalowej uniemożliwiły podanie wystawy w takiej szacie, na jaką zasługiwała. A szkoda, bo było na co patrzeć i podziwiać.

Całość dzieliła się wyraźnie na prace Edwarda Hartwiga oraz prace reszty autorów. Poziom Klubu (poza E. Hartwigiem) był wyrównany. Widać było celową pracę zbiorową, wysiłek twórczy i świadomy. Tylko takie właściwości mogą dać taki wynik. Ognisko lubelskie jest ogniskiem promieniującym, bo i z dalszych miejscowości nie brak współpracujących. Zespół skoordynowany i konsekwentnie dążący do celu. Atmosfera sympatyczna i koleżeńska. Z pokazanych fotogramów ani jeden nie wykazywał czy to kompozycyjnych, czy też technicznych zasadniczych usterek, które budziłyby zastrzeżenia. Na specjalną uwagę zasługiwały zdjęcia dokumentarne o dużej wartości etnograficznej. Zdjęć tych był cały odrębny dział. Rozmieszczenie eksponatów (jeśli chodzi o ilość i kierunek padającego światła) — właściwe.

Nazwiska wystawców są następujące:

Czarnocki Jerzy, Dobkiewicz Zygmunt, Grzywacz Edward, Hartwig Helena, Hartwig Ludwik, Kaczanowski Feliks, Kiełsznia Stefan, Magierski Stanisław, Pietkowski Władysław, Rzechowski Marian, Świeży Janusz, Urbanowicz Wojciech, Wilgos Stefan, Ziółkowski Wiktor, Wański Tadeusz.

Osobno trzeba scharakteryzować prace Edwarda Hartwiga. Wyróżniały się one wybitną dojrzałością treści i formy, nienaganną kompozycją i piętnem prawdziwego artyzmu. Wysoki ich poziom stawia je w czołowej grupie polskiej twórczości fotograficznej. Wpływ ich (jak najbardziej dodatni) na pracę Klubu lubelskiego jest dostrzegalny. Edward Hartwig jest indywidualnością silną, jest przykładem równowagi artystycznej i technicznej oraz pracowitości. Jego zdjęcia pełne spokoju, budzą podziw, sugerują nastroje, uczą znakomitej kompozycji, stanowią chlubę fotografiki polskiej. Bogactwo tematu, różnorodność podejść, śmiałość kompozycyjna, wykończenie techniczne, dbałość o fakturę, celowość w doborze elementów — oto kilka cech najbardziej rzucających się w oczy. Edwardowi Hartwigowi należy się prawdziwe uznanie.

Byłoby wskazane aby inne stowarzyszenia zainteresowały się wystawą lubelską i jej pokaz zorganizowały u siebie.

KONKURS FOTOGRAFICZNY

Departament Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki
w porozumieniu
z Polskim Związkiem Artystów Fotografów w Warszawie
oraz Stowarzyszeniem Miłośników Fotografii w Poznaniu
ogłasza konkurs na fotografię dokumentarną
o walorach artystycznych.

Celem konkursu jest:

I. podniesienie poziomu artystycznego fotografii dokumentarnej;

II. poszerzenie zakresu tematów fotografiki na dziedziny dotychczas przez fotografikę mało względnie wcale nie uwzględniane, np. fotografia reportażowa, sportowa, naukowa (przyrodnicza, astronomiczna, mikroskopowa, makroskopowa, medyczna, inwentaryzacji zabytków itd.), reklamowa, techniczna (przemysłowa) itp.;

III. nie wykluczając użycia dotychczas istniejących technik — zainicjowanie poszukiwań nowych form artystycznych oraz metod technicznych.

Warunki konkursu:

1) Fotogramy w dowolnej ilości o formacie najmniej 13 × 18 cm. bez passe-partout, nadsyłać należy do dnia 15 lutego 1948 r. pod adresem: Mini-

sterstwo Kultury i Sztuki, Departament Plastyki. Referat Fotografiki — Warszawa, Rakowiecka 4. Przy zamiejscowych obowiązuje data pieczęci pocztowej.

2) Każde zdjęcie winno zawierać na odwrocie godło autora, dokładne określenie treści zdjęcia i liczbę porządkową, ponadto należy dołączyć na oddzielnej kartce spis zdjęć w kolejności numerów, zaopatrzony w godło autora, imię i nazwisko oraz adres tegoż. Spis ten należy umieścić w zapieczętowanej kopercie, zaopatrzonej w godło.

3) W skład Sądu Konkursowego wchodzą:
   1. Mgr Bohdan Urbanowicz — Dyrektor Departamentu Plastyki.
   2. Prokurator dr Tadeusz Cyprian — hon. senior Król. Fotoklubu w Londynie.
   3. Prof. Stanisław Sheybal — Kierownik Działu Popierania Twórczości Artystycznej Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki.
   4. Radca Marian Schulz — Kierownik Referatu Fotografiki Ministerstwa Kultury i Sztuki.
   5. Prof. Jan Bułhak — Prezes Polskiego Związku Artystów Fotografów w Warszawie.
   6. Prof. Akademii Sztuk Pięknych Franciszek Strynkiewicz — Prezes Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie.
   7. Prof. Akad. Sztuk Pięknych Kazimierz Tomorowicz — Przewodniczacy Głównej Komisji Artystycznej Zwiazku Polskich Artystów Plastyków.
   8. Inż. Marian Dederko — Profesor Gimnazjum Fotograficznego w Warszawie.
   9. Radca Jan Sunderland — Centralny Instytut Kultury.
   10. Mgr Zygmunt Obrapalski — Przewodniczacy Komisji Kwalifikacyjnej Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu. Prezes Komitetu Organ. Polskiego T-wa Fotograficznego.

4) Nagrody:

I	—	80 000. — zł.
II	—	50 000. — zł.
III	—	30.000. — zł.

Poza wymienionymi nagrodami przyznane zostaną listy pochwalne.

5) Ministerstwo Kultury i Sztuki przewiduje możliwość zakupu (na warunkach omówionych z autorem) tudzież zastrzega sobie prawo reprodukcji (zgodnie z przepisami prawa autorskiego) wyróżnionych fotogramów.

6) Członkowie Jury, fotograficy są zaproszeni do udziału hors concours.

7) Ogłoszenie decyzji Sądu Konkursowego nastąpi najpóźniej do dnia 1 marca 1948 r.

W Warszawie, dnia 11 października 1947 r.

DYREKTOR DEPARTAMENTU PLASTYKI:
(Bohdan Urbanowicz)

KONKURS FOTOGFAFICZNY
Słowo wyjaśnienia.

Systematyczny rozwój sztuki fotograficznej w Polsce skłonił Ministerstwo Kultury i Sztuki wespół z Polskim Związkiem Artystów Fotografów w Warszawie oraz Stowarzyszeniem Miłośników Fotografii w Poznaniu — do ogłoszenia Konkursu, który uwzglednilby nowoczesne postulaty artystyczne w dziedzinie fotografii.

Zakres bowiem fotografii jest tak wielki, że dotychczasowe osiągnięcia artystyczne — jakkolwiek duże — nie wyczerpały jeszcze wszystkich możliwości właściwych fotografii — i to tak pod względem tematu, jak i ujęcia. W życiu bowiem otaczającym nas istnieją zjawiska trudne do uchwycenia w inny sposób, niż aparatem fotograficznym. Ten dział, tak wyłącznie fotograficzny, przewiduje Konkurs niniejszy przede wszystkim. Chodzi o takie tematy, techniki i ujęcia, które nie znajdują w efekcie podobieństwa w innych sztukach — a więc są najbardziej fotograficzne, a jednocześnie są poszerzeniem zakresu zainteresowań fotogafiki. Jest w tym poszanowanie dotychczas istniejącego stanu i ładu artystycznego z jednoczesną i zaakcentowaną inicjatywą do stworzenia nowych form artystycznych. Jest w tym podniesienie poziomu dokumentarnej fotografii oraz usiłowanie znalezienia nowego Piękna w pomyślanych najszerzej, otaczających nas zjawiskach, poszukiwanie wśród nich jakiejś nowej prawdy czy nowej myśli. Jest bowiem naturalne, że sztuka jako funkcja życia, wobec jego postępu, nie może poprzestać na dotychczasowych osiągnięciach.

Z założeń tych wynika, że Konkurs jest zarazem poszukiwaniem nowych talentów, jest dla zaawansowanych i początkujących, jest — pod warunkiem obesłania go przez wszystkie dziedziny fotografii artystycznej i użytkowej — próbą znalezienia rewelacji, wartości niespodziewanej.

Wynik jego powinien dać więcej, anizeli osiagnięcie łatwego a przebrzmiałego neorealizmu fotograficznego lub wyłącznie do techniki sprowadzonych efektów fotografii surrealistycznej. Tylko wtedy odnajdzie się rewelacja nowej widomości fotograficznej, gdy udział w Konkursie wezmą ludzie pracujący we wszystkich dziedzinach, którzy jednak pracę swoją oświecają świadomą myślą twórczą.

W Warszawie, dnia 11 października 1947 r.

Radca
Ministerstwa Kultury i Sztuki
(Marian Schulz)

*

**Orzeczenie Sądu Konkursowego
Konkursu na artystyczną fotografię krajoznawczą**

Sąd Konkursowy powołany do rozpatrzenia wyników konkursu na artystyczna fotografię krajoznawcza, zorganizowanego przez Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacii, a ogłoszonego w nr 6 „Świata Fotografii", w składzie:
1. Marian Schulz — Radca Ministerstwa Kultury i Sztuki
2. Jan Sunderland — Radca Centralnego Instytutu Kultury
3. Inż. Marian Dederko — Dyrektor Gimnazjum Fotograficznego
4. Dr Mieczysław Orłowicz — Radca Ministerstwa Komunikacji
5. Dr Zygmunt Lorenz — Naczelnik Wydziału Turystyki Min. Kom. (jako przewodniczacy)

przyznał na posiedzeniu w dniu 11 listopada 1947 I. nagrodę — 20 000 zł — **inż. Jerzemu Strumińskiemu** (Poznań) za pracę „Żagle", II. nagrodę — 15.000 zł — **Bronisławowi Kupcowi** (Wrocław) za pracę „Katedra we Wrocławiu", III. nagrodę — 10 000 zł — **Tadeuszowi Wańskiemu** (Gdynia) za prace „Tyniec", IV. V, VI i VII po 5.000 zł — **Edwardowi Hartwigowi** (Lublin) za pracę „Brama Krakowska w Lublinie", **Romanowi Jakimcowi** (Bytom) za pracę „Mroźny ranek", **Henrykowi Makarewiczowi** (Katowice) za pracę „Zabrze — Kopalnie węgla", **Otto Swobodzie** (Wodzisław Śląski) za prace „Łaziska — Kościół drewniany w zimie", oraz nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w kwocie 25 000 zł za zdjęcie przemysłowe **Henrykowi Hermanowiczowi** (Kraków) za pracę „Wylewanie urobku z łyżki".

Ponadto Sad Konkursowy wyróżnił 53 prace następujących 26 autorów: Mgra Bandurowskiego Zbigniewa, Baron Janiny, Bogackiego Władysława, Brydackiego Artura, prof. Bułhaka Jana, Czarneckiego Alojzego, Falkowskiego Edwarda, Grzywacza Zygmunta, Hartwiga Edwarda, Hermanowicza Henryka, Jakimca Romana, ks. Januchowkiego Franciszka, Kaczanowskiego Feliksa, Kukuły Mieczysława, Kupca Bronisława, Lewcuna Jana Rudolfa, Makarewicza Henryka, Ohli'ego Mariana Wacława, Pindelskiego Bronisława, inż. Strumińskiego Jerzego, Swobody Otona, Szmidtgala Eugeniusza, Śmietańskiego Adama, Wańskiego Tadeusza, inż. Wątorek-Watorskiego Mieczysława i Zawadzkiego Henryka. Poza konkursem wyróżniono 2 prace M. Murmana.

Ogółem na konkurs nadesłano 1263 prace 82 autorów.

Warszawa, dnia 16 listopada 1947 r.

Przewodniczący Sądu Konkursowego
(—) Dr Zygmunt Lorenz

I. Ogólnopolską Wystawę Fotografiki w Poznaniu zwiedziło 63 tysiące osób.

*

Wystawę indywidualną Aloizego Czarneckiego w Toruniu zwiedziło 3 tysiące osób. Między zwiedzającymi była również wycieczka Czechów.

*

W Paryżu odbyła się ciekawa wystawa prac słynnego fotografika amerykańskiego Gjon Mili. „Picture Post" donosi, że rozpiętość typu fotografii Mili jest wielka. Od jednolitej płaszczyzny do wariacyj, od prostej pozy do skomplikowanej kompozycji, od analizy ludzkiego ruchu do syntezy ugrupowania ludzkich członków (mimika, ruch) lub przedmiotów. Ciekawe, że odnośnie Mili nie ma autorytetów, które by były w opozycji. Gjon Mili jest z pochodzenia Albańczykiem, który przed 40 laty wywędrował do Stanów Zjednoczonych.

*

W Ministerstwie Kultury i Sztuki, przy Dziale Fotografiki powstała — jako czynnik społeczny — Komisja Opiniodawcza dla wystaw fotograficznych, przeznaczonych za granicę. Do Komisji tej powołani zostali pp. prof. Jan Bułhak, dr Tadeusz Cyprian, inż. Marian Dederko, radca Jan Sunderland oraz mgr Zygmunt Obrąpalski.

*

Dnia 8 września br. wysłana została do Rapperswill I reprezentacyjna wystawa fotografiki polskiej. Wystawa obejmuje 114 prac — 58 autorów. Echa z prasy szwajcarskiej jako też dalsze dane na temat losów wystawy podamy w następnych numerach naszego pisma. Przewiduje się możliwość dalszego wysłania tej wystawy do Paryża, Londynu, Pragi, Antwerpii oraz do Południowej Ameryki i Meksyku.

*

Polskie Towarzystwo Tatrzańskie ogłasza konkurs fotograficzny na najpiękniejsze zdjęcia gór polskich, połączony z wystawą prac wyróżnionych. Tematem są góry polskie, ich krajobraz, folklor, architektura i zdjęcia rodzajowe. Udział mogą wziąć fotografowie amatorzy oraz zawodowi. Termin nadsyłania zdjęć do dnia 31. 12. 1947 r. Nagrody oraz premie specjalne za zdjęcia gór Ziem Odzyskanych wynoszą łącznie 43000 zł.

*

W Łodzi, w Galerii Miejskiej w Parku Sienkiewicza odbyła się Wystawa Fotografiki zorganizowana staraniem Klubu Filmowców Wąskiej Taśmy RP. Wystawa miała zadanie eliminacyjne w ramach szkolenia filmowców. Udział w Wystawie wzięli fotograficy z terenu całego kraju. Jury w osobach: inż. Mariana Wimmera, inż. Włodzimierza Puchalskiego, oraz niżej podpisanego przyznało pierwszą nagrodę (10000 zł). Edwardowi Hartwigowi z Lublina, drugą nagrodę (8000 zł.) Kazimierzowi Wawrzyniakowi z Łodzi, trzecią nagrodę (6000 zł.) Henrykowi Hermanowiczowi ze Szczytna. Podkreślić należy estetyczne rozmieszczenie eksponatów, co chyba w pewnym stopniu zawdzięczać należy p. Leonowi Ormezowskiemu, Dyrektorowi Galerii oraz Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi.

Poza pracami nagrodzonymi i kilkoma wyróżnionymi poziom wystawy – na ogół — był słaby. Zachodzi kwestia, czy w ogóle tego rodzaju prace należy wystawiać na widok publiczny? Sądzić należy że prace uczniów demonstrować powinno się tylko w zamkniętym, szkolnym pokazie wewnętrznym, a jeśli już pokaz ma być publiczny — to powinien odbyć się w murach samej szkoły. Przemawiają za tym względy że publiczność nieobeznana z towarzyszącymi okolicznościami (tym bardziej że była to pierwsza powojenna wystawa fotografików w Łodzi i tym bardziej że brakło katalogów z wyjaśnieniem) — urabia sobie mylny sąd o poziomie współczesnej fotografiki. Na minus organizatorom wystawy zapisać należy również fakt nieestetycznych zaproszeń, zredagowanych „bez głowy" (brak bliższego określenia miasta i dokładnej daty, sama nazwa wystawy jako „pierwszej", kolidująca z nazwą pierwszej Wystawy Ogólnopolskiej, która się już odbyła), wydanych graficznie bez smaku (czcionki, czerpany brzeg). Poza tym niewłaściwym było wysłanie indywidualne zaproszeń in blanco. Praktykuje się to wyłącznie w wypadku dodatkowego przesyłania rezerwowych zaproszeń dla zrzeszeń. Należało również zaprosić Komitet Organizacyjny Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Uwzględniając jednak dobre intencje inicjatorów i zrozumiały — z uwagi na pierwsze poczynania — brak doświadczenia, uwagi powyższe traktuję jako życzliwe na przyszłość wskazanie.

Marian Schulz.

*

W dniu 10. 10. 47 r. otwarta została w Warszawie, w Parku Ujazdowskim wystawa objazdowa pt. „Zniszczenia i odbudowa w krajach słowiańskich". Wystawa składa się z fotografii przedstawiających fragmenty zrujnowanych przez wojnę miast Polski, ZSRR, Jugosławii i Czechosłowacji oraz niektóre ważniejsze odbudowane już po wojnie obiekty. Ponadto tablice z wykresami, ilustrujące odbudowę tych państw i Bułgarii. Całość wystawy podana została w sposób wysoce estetyczny.

*

W Katowicach, w Domu Związkowym N. M. Panny, przy Placu Mariackim 4. otwarta została wystawa fotograficzna starych kościółków drewnianych i murowanych z terenu woj. śląsko-dąbrowskiego. Fotogramy obrazowały obok starych stylów architektonicznych również zabytki polskości na terenie Śląska Opolskiego.

*

Na Konkurs Fotografii Artystycznej o temacie krajoznawczym, zorganizowanym przez Ministerstwo Komunikacji 78 autorów nadesłało 1201 prac.

MARIAN SCHULZ

Wystawa indywidualna Aloizego Czarneckiego w Toruniu

W toruńskim Domu Plastyków, dnia 17 sierpnia br. nastąpiło otwarcie wystawy indywidualnej prac Prezesa Klubu Miłośników Fotografii w Toruniu, p. Aloizego Czarneckiego. Wypada zaznaczyć, że Autor wystawy obchodził dnia tego jubileusz 25-lecia swej pracy zawodowej, jako fotograf. W uroczystości otwarcia wystawy wzięli udział przedstawiciele władz państwowych oraz samorządowych, tudzież liczne grono osób zainteresowanych. Byli też obecni prof. Jan Bułhak oraz p. Leonard Sempoliński, jako członkowie Polskiego Związku Artystów Fotografów w Warszawie.

Na wystawie znajdowały się 122 prace z całego okresu twórczości Autora, z prawie zupełnym wyłączeniem tematu architektury miasta Torunia, jako pokazanego już dwukrotnie na wystawach poprzednich. Stanowiło to uszczerbek dla tematu wystawy, lecz tego rodzaju postawienie sprawy miało swoją rację. Dorobek Autora wykazał różnorodność tematyki. Wszystko, co zwykła prezentować fotografia artystyczna oraz użytkowa podane zostało starannie, z przemyśleniem.

Bezsprzecznie najsilniejszym jest Czarnecki w portrecie. Pokazał nam kilkanaście egzemplarzy, wszystkie odznaczające się psychologiczną wnikliwością i celowym podejściem w zależności od typu. Specjalną uwagę zwracają trzy studia portretowe, z których „Oczekiwanie" przeznaczone zostało na wysłanie za granicę.

Pejzaż potraktowany jest z wyczuciem przejawów natury, ze znakomicie oddaną perspektywą przestrzenną. Nie zgodziłbym się jednak z stosowaniem „Duta" na powiększalniku, które w danych wypadkach zdecydowanie pogorszyło efekt obrazów — a już w zdjęciu przedstawiającym sylwety dwojga młodych osób na tle — zdaje się — rzeki, „Duto" jest wręcz przeciwwskazane. Czarne obrzeżenie kresy spowodowane „Dutem" na powiększalniku nadaje się do niewielkiej ilości motywów, bo lubi ono stwarzać efekt przyciężkiej całości fotogramu.

Zdjęcia rodzajowe — poprawne. Traktowane są z żywym uwzględnieniem akcji i posiadają właściwe podejście.

Reportaż odznacza się różnorodnością tematu, obejmuje sprawy wagi państwowej, społecznej oraz przejawy kulturowe (teatr, wystawy). Podkreślenia godna jest wyrazistość narracyjna i umiejętne budowanie cyklów. Przejawia się tu rola fotografa-społecznika.

Wszystkie pokazane prace wykonane zostały w bromie, opracowane starannie, z gruntowną znajomością techniki i modulacji tonalnej bromu. Strona kompozycyjna poprawna. Odczuwa się stały i konsekwentny wysiłek i postęp Autora, by artystyczne swoje zawołanie godzić z postulatami dobra ogólnego. Zważywszy że Autor jest fotografem zawodowym, tym bardziej należy się uznanie, że obok pracy zarobkowej znajduje czas na pracę artystyczną i społeczną i że uchronił się od „wydźwięku" maniery. Pod tym względem należy do nielicznych wyjątków, i to szczególnie wymaga pochwały. Na terenie miasta Torunia znaną i cenioną jest Jego działalność jako fachowca, społecznika, prezesa Klubu i niestrudzonego pedagoga.

Panu Aloizemu Czarneckiemu życzymy dalszej, tak owocnej pracy. Młody zaś Klub w Toruniu niechaj bierze przykład jak należy niestrudzenie pracować, by dojść do tak poważnych i wszechstronnych wyników.

*

W Konkursie Fotograficznym ogłoszonym przez Główny Komitet „Dnia Lasu" pierwszą nagrodę (10.000 zł) przyznano Tadeuszowi Wańskiemu. Dwie drugie nagrody (po 5.000 zł) inż. Włodzimierzowi Puchalskiemu i Stanisławowi Łuniewskiemu. Trzy trzecie nagrody (po 2.000 zł) przyznano Czesławowi Wojtychowi, Stanisławowi Grabowskiemu i Kazimierzowi Maciejewskiemu.

*

W Grodzisku Mazowieckim otwarta została wystawa Sekcji Fotograficznej tamt. Stowarzyszenia Miłośników Sztuki. Czas trwania wystawy: 1. 6. 47—15. 6. 47. Jury w osobach prof. Jana Bułhaka, Mariana Schulza oraz Sabiny Jotkowskiej przyznało pierwszą nagrodę Florianowi Janickiemu (godło „Fala") za pracę „Furtka". Drugą nagrodę otrzymał Feliks Zwierzchowski (godło „Szperacz") za pracę „Słoneczne igraszki". Trzecią nagrodę otrzymał Stanisław Grabowski (godło „Liść dębowy") za pracę „Pod słońcem". Oprócz wymienionych prac wyróżniono w kolejności: „Tulipany" Andrzeja Gąsiewicza (godło „Tessar") — „Przedwiośnie" Wacława Borządka (godło „Lelek") — oraz „Łódki" Stefana Deptuszewskiego (godło „Es").

*

W ramach „Tygodnia Kultury i Sztuki" w Opolu zorganizowano staraniem Stowarzyszenia Miłośników Fotografii wystawę mieszczącą się w sali posiedzeń Zarządu Miejskiego.

Liczyła ona 101 eksponatów o różnorodnym ujęciu i tematyce, dając ciekawy przegląd dorobku artystycznego poszczególnych fotografów polskich. Wzrok zwiedzających przyciągał szczególnie szereg pięknych zdjęć Ziemi Opolskiej, wykonanych w technice bromowej przez Stanisława Bobera i Mariana Kornickiego.

*

Klub Miłośników Fotografii w Toruniu zorganizował wystawę pod tytułem: „Toruń w Stylach". Udział brało 13 czonków klubu: W. Bajbak, J. M. Czarnecka, A. Czarnecki, J. Czerniawski, W. Dec. prof. K. Górski, P. Homa, W. Jankowski, S. Kubiak, L. Mroczkowski, B. Szczepański, F. Wardęga, H. Zawadzki.

46 prac obrazowało zabytki architektury i pejzażu toruńskiego. Zdjęcia pod względem technicznym poprawne nie wychodziły jednak poza ramy dobrej fotografii. Świeżością tematu zwracały uwagę jedynie maskarony z Czerwonego Spichrza (A. Czarnecki).

*

Ze względu na zasadnicze trudności techniczne i organizacyjne jesienny salon fotografiki w Warszawie nie mógł się odbyć. Przypuszczalny termin w roku obecnym jest 1 października.

*

W końcu listopada ub. roku została wysłana do Paryża wystawa indywidualna inż. Włodzimierza Puhalskiego.

MARIAN SCHULZ

Moskwa, stolica ZSRR w fotografii

Pod tym tytułem otworzona została 20 września ub. r. w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawa fotograficzna ilustrująca rozwój Moskwy od początków osiedla na górze Kreml w wieku XII aż do chwili obecnej, tudzież przedstawiająca zamierzenia urbanistyczne aż do roku 1950. Wystawa zorganizowana została staraniem Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Zarządu Głównego Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.

Wystawa jest zbiorem 39 tablic, stu kilkudziesięciu fotogramów, ułożonych w porządku chronologicznym, zaopatrzonych odpowiednimi zwięzłymi objaśnieniami. Formaty zdjęć są od 18 × 24 do 50 × 60 cm. Całość logicznie zwarta i przemyślana w każdym szczególe. Same zdjęcia są w typie rzeczowym, potraktowane dokumentarnie w sposób jasny i zrozumiały. Dwa pozytywy są barwione. Reszta to czyste bromy z uwzglednieniem postulatu drobnoziarnistości. Kompozycyjnie całość podana jest prawidłowo, jeden zaś fotogram (fragment stacji kolei podziemnej) wyróżnia się ciekawym rozkładem jasnych, owalnych plam na przekątni.

Nazwisk autorów-fotografów nie podano. Ekrany zastosowano typu składanego, przenośnego. Wystawę uzupełniają plansze rysunkowe oraz estetycznie opracowany katalog zaopatrzony w obszerny wstęp.

Dla nas, którzy tak mało orientujemy się w rozmachu rozbudowy Moskwy, wystawa ta daje celowy przegląd dokonań oraz projektów na przyszłość.

*

Na marginesie reportaży względnie sprawozdań prasowych z wystaw fotograficznych należy zauważyć, że sprawozdania te bywaja na tak niskim poziomie i tyle zawierają usterek zasadniczych, że trudno pogodzić się z takim stanem rzeczy. Wobec tego radzę wszystkim organizatorom wystaw, aby wchodzili uprzednio w kontakt z przedstawicielami prasy (sprawozdawcami) i uzgadniali z nimi treść sprawozdania, aby w ten sposób uniknąć rażących błędów. Tego rodzaju korekta jest konieczną z uwagi na nieobeznanie w temacie u recenzentów-dziennikarzy. Należy kontrolować istotę treści, brzmienie nazwisk oraz tytuły sprawozdań, które są nieraz dziennikarsko-„atrakcyjne", lecz na tak niskim poziomie, że wręcz uwłaczają sztuce fotograficznej. Najniebezpieczniejsze zaś są takie recenzie, które tysiąc bzdur podają w wykwintnym sosie stylistycznym. Czuwajmy więc nad tą sprawą!

BARBARA BIDZIŃSKA

Moje wrażenia z I. Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu

Od Redakcji: Artykuł niniejszy napisany został przez uczennicę I kl Liceum Fotografiki w Gdyni i przesłany nam łaskawie przez Dyrektora tegoż Liceum p. Edmunda Zdanowskiego.

Fotografia artystyczna, to nie zwykła fotografia, którą możemy znaleźć codziennie: w każdym dzienniku, reportażu, tygodniku lub na wystawach zakładów fotograficznych. Aby móc stworzyć fotografię piękną, nie wystarcza umiejętność posługiwania się aparatem fotograficznym, ani znajomość poszczególnych procesów składających się na otrzymanie obrazu, do stworzenia fotografii artystycznej potrzebne jest przede wszystkim poczucie piękna i zdolność wyszukania motywu oraz jego sfotografowanie. Słowem trzeba być artystą, aby moc stworzyć takie dzieła, jakie oglądaliśmy na wystawie fotografiki w Poznaniu.

Wystawa ta pozostawiła po sobie niezatarte wrażenia jako piękna całość, a niektóre obrazy utkwiły na długo

w pamięci. Marzeniem każdego z nas stała się chęć dorównania choć w niewielkiej części artystom takim, jakimi są polscy fotograficy.

Wystawa Fotografiki mieściła się w gmachu Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu i zorganizowana była przez Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu. Prace nadesłali fotograficy z całej Polski. Prócz tego było też kilka prac nadesłanych po terminie i nie branych pod uwagę przy rozdziale nagród. Nagrody ufundowało Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Redakcja „Świata Fotografii". Wystawa zajmowała dużą salę w gmachu Muzeum. Wchodzącym rzucał się w oczy przymocowany na górnej ścianie sali aparat fotograficzny skomponowany w tekturze bardzo pomysłowo i oryginalnie z pierwszych liter Stowarzyszenia Miłośników Fotografii.

Każdy z nas już podniecony lekko samą podróżą i nowymi wrażeniami, które przynosi ze sobą zwiedzanie obcego miasta, po wejściu do sali wystawowej wchłaniał pełną piersią piękno poszczególnych obrazów. Wprost niemożliwością byłoby jednorazowe tylko przejście przez salę, bowiem prawie każdy obraz stanowił odrębny motyw, żył indywidualnie i zmuszał oczy zwiedzającego do zwrócenia nań specjalnej uwagi i poświęcenia kilku chwil na podziwianie zawartego w nim piękna.

Całość wystawy obejmowała obrazy o różnorodnej tematyce, a więc: pejzaże, portrety, architektura, martwa natura, przyroda i zdjęcia rodzajowe. Ponieważ prace nadesłane były z całej Polski, mieliśmy możność podziwiania piękna naszego kraju.

Z krajobrazów górskich najbardziej podobała mi się praca „WAKACJE" Jakimica Romana. Z obrazu tego tchnęła taka radość życia i swobody, że cała sala stawała się jakąś pogodną i słoneczną. Następnie obraz WILAKA KAROLA „LIMBA" w którym odczuwało się żywo samotność odosobnionego drzewa i piękno gór polskich. Poza tym „KRAJOBRAZ ALPEJSKI" DUDZIAKA JÓZEFA, który wprowadził nas na niebotyczne szczyty Alp.

Piękno naszego Wybrzeża przedstawione było w kilku pracach E. i B. ZDANOWSKICH jak „NIEBO I MORZE", „DUSIA NAD MORZEM", „ZIMA NA BAŁTYKU" oraz zdjęcie BILIŃSKIEGO TADEUSZA „POLSKI BAŁTYK". Patrząc na te obrazy, słyszało się poszum fal naszego Bałtyku, czuło się złoty piasek pod stopami i wdychało się ostre, zdrowe powietrze morskie.

Ciszę wsi polskiej i dostojność naszych lasów zawierały obrazy SIKORSKIEGO BOLESŁAWA „PORANEK" i „KAPLICA", BODZIOCHA BRONISŁAWA „W ZACHODZĄCYM SŁOŃCU", DECA WŁADYSŁAWA „NA SKRAJU LASU" i LESZCZYŃSKIEGO STEFANA „DRZEWA NAD STAWEM". Choć tematyka tych obrazów była jednakowa, lecz każdy z nich stanowił odrębną całość, budzącą nasz zachwyt i podziw dla autora.

Z portretów specjalną uwagę zwracał „MAŁY MARZYCIEL" KUBICKIEGO WŁADYSŁAWA. Portret ten był bardzo naturalny i wiernie oddany. Wyraz oczu doskonale uchwycony nadawał całości życia i beztroskiej, dziecięcej ufności. Poza tym portret młodej dziewczyny „RADOŚĆ" KROPIWNICKIEGO MIECZYSŁAWA, jak już sam tytuł wskazuje był wyrazem młodzieńczości i radości życia. Następnie „STUDIUM" MYSZKOWSKIEGO MAKSYMILIANA przedstawiało posągowe piękno ludzkiego ciała dobrze podkreślone grą światłocienia.

Ze zdjęć rodzajowych bardzo miły motyw znaleźliśmy w obrazie „ZA OKNAMI JEST ŚWIAT" URBANOWICZA WOJCIECHA: spłaszczone i zmarznięte noski dzieci wyglądających przez zamarzniętą szybę na daleki świat, były wdzięczne i naturalne. Bardzo oryginalnym motywem był obraz WYSZOMIRSKIEGO ZBIGNIEWA „I CÓŻ DALEJ, SZARY CZŁOWIEKU". Postać mężczyzny siedzącego na schodach wyrażała bezradość i rezygnację, że już z samej pozy bez słów wyczuwało się sytuację tego „szarego człowieka" i miało się ogromną chęć podejść do niego i pomóc mu w jego ciężkiej doli, wyrwać z ogarniającej go apatii.

Ze zdjęć teatralnych doskonale uchwycony był obraz „HARNASIE" MAKSYMOWICZA ZENONA.

Grozę i piękno przyrody przedstawiał obraz K. KOZŁOWSKIEGO „CZAR PRZYRODY". Jasne błyskawice przecinające prawie czarne niebo wspaniałymi zygzakami na tle ponurych wież kościoła stanowiły obraz niezapomniany.

Z architektury „KOLUMNY" KITZMANA EUGENIUSZA i „ARCHITEKTURA WE MGLE" HERMANOWICZA HENRYKA podobały mi się najbardziej.

Jakby przedstawicielem marwej natury był obraz SEMPOLINSKIEGO LEONARDA „GLINIANE NACZYNIA" skomponowany w miłą całość.

I nagrodę „Świata Fotografii" otrzymała p. FORTUNATA OBRĄPALSKA za fotomontaż „ZMIERZCH". Obraz ten przedstawiał krzyże na wzgórzu na tle ciemnego nieba. Krzyże stanowiły główny motyw obrazu, wprowadzając doń pewną ponurość i nawet grozę, natomiast niebo, chociaż zachmurzone, dawało wrażenie nadchodzącej jutrzenki, nowego i lepszego jutra.

Obraz p. OBRĄPALSKIEGO „W MGLISTEJ OTCHŁANI" został nagrodzony I nagrodą Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Pięknym również zdjęciem były „PEONIE" STRUMIŃSKIEGO JERZEGO. Delikatne płatki zdawały się opadać za najlżejszym podmuchem, a same kwiaty oddawały wiernie naturalny wdzięk.

Poza tym było kilka pejzaży sfotografowanych przez soczewkę zmiękczającą tak, że zdjęcie wyglądało jakby „poruszone", mgliste i niewyraźne. Niewątpliwie prace te posiadały walory artystyczne, jednakże moim zdaniem fotografii nie powinno się odbierać realizmu całkowicie: można go umiejętnie przytłumić, lecz pozbawiając zdjęcie zupełnie rzeczywistości, wkraczamy na niebezpieczną drogę, zbliżamy się bowiem raczej do jakiegoś kierunku malarskiego, a tego należy unikać, bo fotografia musi pozostać fotografią i jako młoda Sztuka nie powinna nigdy zatracać swej indywidualności.

Tych kilka obrazów, które zdołałam zapamiętać i wymienić, stanowią zaledwie jednę małą cząstkę wystawy, która obejmowała około 200 prac. Lecz niesposób było zapamiętać wszystkich poszczególnych zdjęć, wymieniłam więc tylko te, które mi się najbardziej podobały. Wychodząc z wystawy, oszołomieni nowymi wrażeniami i pełni piękna obrazów, znaleźliśmy się znów w naszej codzienności, z której fotograficy zaczerpnęli tyle wspaniałych motywów.

Gdynia, 15 maja 1947 r.

U w a g a : Uczniom nic nie było sugerowane przed pisaniem wypracowań. W programie nauczania w kl. I nie przewidujemy lekcji o stylach i kierunkach w tworzywie artystycznym.

E. Z.

Młodzież jednak bardziej zbliżona jest ku realizmowi.

Aktualne zagadnienia materiałowe

W „Przeglądzie Rynkowym" nr 6 (z dnia 22 lipca br.) ukazał się zatwierdzony przez Ministerstwo Przemysłu i Handlu nowy cennik detaliczny na artykuły fotograficzne.

Przegląd Rynkowy nr 8 — 29 lipca 1947 r.

Ceny detaliczne firmy „Alfa" podległej „Filmowi Polskiemu".

Płyty za 1 tuzin Ultrapan, Omega, Orlo: 6×9 — zł 321, 6,5×9 — zł 342, 9×12 — zł 639, 10×15 — zł 863, 12×16,5 — zł 1.170, 13×18 — zł 1.377, 18×24 — zł 2.544, 24×30 — zł 4.226.

Ultrapan, Omega, Orlo i graficzne bezodblaskowe: 6×9 — zł 354, 6,5×9 — zł 381, 9×12 — zł 705, 10×15 — zł 978, 12×16,5 — zł 1.290, 13×18 — zł 1.524, 18×24 — zł 2.814, 24×30 — zł 4.689.

Dia: 6×9 — zł 294, 6,5×9 — zł 315, 8,5×8,5 — zł 390, 9×12 — zł 582, 10×15 — zł 810, 12×16,5 — zł

1.068, 13×18 — zł 1.254, 18×24 — zł 2.316, 24×30 — zł 3.858.

Błony zwojowe za 1 rolkę: 4×6,5 Ultrapan UP na met. szpulkach — zł 204, 6×9 Ultrapan UP na drewn. szpulk. — zł 222, 6×9 Ultrapan UP/620 na met. szpulk. — zł 222.

Błony małoobrazkowe Ultrapan: 160 cm — z 186, 30 m — zł 3.330.

Papiery fotograficzne: 6,5×9,5 100 ark. cienkie — zł 447, kartonowe — zł 495, 7,4×10,5 100 ark. cienkie — zł 561, kartonowe — zł 621, 9×12 100 ark. cienkie — zł 780, kartonowe — zł 864, 9×14 100 ark. kartonowe — zł 1.008, 10×15 100 ark. cienkie — zł 1.080, kartonowe — zł 1.197, 13×18 100 ark. cienkie — zł 1.686, kartonowe — zł 1.869, 13×24 100 ark. cienkie — zł 3.111, kartonowe — zł 3.450, 24×30 25 ark. cienkie — zł 1.296, kartonowe — zł 1.437, 30×40 25 ark. cienkie — zł 2.160, kartonowe — zł 2.394, 40×50 25 ark. cienkie — zł 3.600, kartonowe — zł 3.990, 50×60 25 ark. cienkie — zł 5.400 kartonowe — zł 5.985.

Papiery fotograficzne w rolach: 5 m b. / 66 cm 1 szt. cienkie — zł 2.385, kartonowe — zł 2.634, 10 m b. / 66 cm 1 szt. cienkie — zł 4.770, kartonowe — zł 5.268.

Błona zwojowa „Agfa" fabr. niem. — zł 255, małoobrazkowa „Agfa" — zł 225 bez kasety i zł 300 z kasetą.

Ceny detaliczne firmy Orion w Kielcach

Klisze ortochrom. 10×15 — 1 tuz zł 438, klisze ortochrom. 9×12 — 1 tuz. zł 316, papiery pocztówki 9×12 — 100 szt. zł 783, klisze ortochrom. Sch. 61/2×9 — 1 tuz. zł 173, papiery półpoczt. 61/2×9 — 100 szt. zł 344, papiery półpoczt. 5×7 — 100 szt. zł 156, papiery pocztówki 13×18—25 szt. zł 365, papiery pocztówki 30×40—25 szt. zł 1673, utrwalacz — 1 kg zł 270, utrwalacz 20 g na 200 cm^3 wody — 1 szt. zł 9, wywoływacz — 1 kg zł 794, wywoływacz 20 g — 1 szt. zł 24.

*

W angielskim piśmie „Machinery Lloyd" Vol. XIX No 6A str. 77 ukazały się następujące komunikaty:

Wzrastająca produkcja aparatów Leici

Fabryka Leici w Wetzlar wytwarza obecnie 800 do 1000 aparatów miesięcznie, czyli jedną trzecią część przedwojennej produkcji. 80% całej produkcji zużywają Stany Zjednoczone a tylko 5% idzie do Wielkiej Brytanii.

W najbliższej przyszłości zostanie rozpoczęta produkcja nowego typu aparatu wyposażonego w „self — setter" Model C 3, który kosztuje w Niemczech 500 RM a w USA 225 dolarów.

Fabryka Zeissa wznawia działanie

Karol Zeiss uprzednio przebywający w Jenie, które to miasto jest obecnie położone w strefie sowieckiej, ma zamiar założyć z powrotem fabrykę w małym miasteczku Heidenheimie w południowej Wirtembergii w strefie USA. Jeden z kierowników firmy stwierdził, że większość specjalistów i naukowców opuściła Jenę z chwilą gdy siły wojskowe Ameryki cofnęły się z Turyngii i żyją obecnie w dystrykcie Heidenheimu. Intencją zasadniczą jest chęć kompletnego wznowienia fabryki tam, gdzie Zeiss posiada filię pod nazwą „Opton".

Zamówiono nową maszynerię, nowa zaś fabryka będzie wytwarzała kamery, soczewki, mikroskopy, instrumenty miernicze, zegary, teleskopy i aparatury astronomiczne. Następnie raport stwierdza, że fabryka optyczna Zeissa-Schotta w Jenie wznowi wkrótce produkcję tysiącem precezyjnych maszyn optycznych z jedną czwartą przedwojennego składu pracowników.

Ma ona zamiar wyrabiania precyzyjnych instrumentów optycznych i medycznych.

Fabryka Schotta rozpoczęła montaż 16 generatorów, z których pierwsze cztery mają być wkrótce gotowe.

Szkolnictwo fotograficzne

PROF. DR W. ROMER

Katedra Fototechniki we Wrocławiu

Sprawa przygotowania kadr pracowników dla zaspokojenia potrzeb wynikających z możliwości i zadań fotografii we współczesnym życiu narodu przez odpowiednie uwzględnienie tej dziedziny w szkolnictwie wyższym była już poważnie omawiana na łamach tego pisma. Senior nasz prof. J. Bułhak*) omówił zadania związane z potrzebami poznania i pokazania własnego kraju, prof. A. Gałecki podszedł do zagadnienia ze strony „użyteczności naukowej i technicznej"**).

W międzyczasie senat Uniwersytetu i Politechniki we Wrocławiu, kierując się podobnymi motywami, wystąpił do Ministerstwa Oświaty z wnioskiem kreowania przy Wydziale Chemicznym Katedry Fototechniki. Wniosek ten został uwzględniony i rozporządzeniem z dnia 31. 10. 1946 Katedra została utworzona.

W uzupełnieniu tego, co zostało już w obu cytowanych artykułach powiedziane, pragnę jeszcze podkreślić stronę techniczno-badawczą zagadnienia.

W pierwszym „heroicznym" okresie rewolucji przemysłowej, gdy powstawały zarysy nowoczesnych społeczeństw, praca wynalazcza stwarzająca podstawy tej rewolucji, leżała w rękach niewielu stosunkowo badaczy i konstruktorów, którzy nie tylko obdarzeni byli nieprzeciętnymi talentami, ale zawsze byli też tytanami pracy. Szybko jednakże rozszerzał się zastęp ludzi pracujących nad konstrukcją maszyn i szczegółami metod produkcji, powstawały wielkie pracownie wynalazcze, jak np. słynna pracownia Edisona w West Orange.

Dziś jesteśmy jeszcze znacznie dalej, przy każdej gałęzi przemysłu istnieje wyspecjalizowana dziedzina wiedzy i postęp techniki jest wynikiem zespołowej pracy wielkich grup wykwalifikowanych pracowników. Pracownicy ci, posługując się ścisłymi metodami myślenia logicznego oraz nowoczesną aparaturą eksperymentalną czyli przy pomocy naukowej metody pracy, rozbudowują daną gałąź techniki, opracowują coraz doskonalsze i ekonomiczniejsze metody produkcji, zastosowują najnowsze zdobycze nauk teoretycznych w dziedzinie danej techniki specjalnej. Te naukowe prace badawcze na usługach przemysłu odgrywają ogromną rolę w nowoczesnych społeczeństwach, poświęca się im wiele uwagi i oddaje do dyspozycji potężne środki finansowe i tchniczne. Dawno już zauważono, że inwestycje te są rentowne.

Każda dziedzina techniki, która jest jeszcze żywa, a fotografia na pewno do takich należy, posiada wielkie laboratoria badawcze, na pracy których opiera się poziom i zdolność konkurencyjna danej dziedziny produkcji. W dziedzinie fotografii w laboratorium badawczym angielskiej filii firmy Kodak w Harrow, w którym miałem możność pracować w czasie wojny, zatrudnionych jest ponad 100 pracowników naukowych o różnych kwalifikacjach. Wielokrotnie większa ich ilość pracuje w Ameryce w centrali firmy w Rochester. Podobne laboratoria ma firma Ilford pod Londynem, większe znacznie, rozdzielone na szereg miejscowości, były laboratoria I. G. Farben w Niemczech, również wielkie laboratoria ma Gevaert w Antwerpii itd. itd. O ogromie pracy dokonywanej w tych pracowniach dowiadujemy się ze zgłoszonych patentów, gdy umiemy odcyfrować, ile mozolnych wysiłków kryje się za każdym zgłoszeniem. Oprócz tych pracowni firmowych istnieją pracownie zajmujące się pewnymi zastosowaniami, np. pracownia Printing and Allied Trades Association, tj. Związku Przemysłu Graficznego, którego laboratoria w Londynie zostały zniszczone przez bomby niemieckie w roku 1941 i który po kilku latach pracy w pomieszczeniach tymczasowych buduje obecnie nowy wielki gmach na labora-

*) J. Bułhak: Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej, Świat Fot. I — 1 (r. 4 sierpień 1946).

str.**, A. Gałecki: Fotografia dla potrzeb naszego kraju, Świat Fot. 1 — 3 (grudzień 1946).

toria w Leatherhead. Pracownie te zajmują się między innymi zagadnieniami reprodukcji fotomechanicznej.

Potężnymi laboratoriami rozporządza również przemysł filmowy.

Fotografia, aby mogła służyć krajowi we wszystkich swych aspektach, musi oprzeć się na własnej produkcji materiałów światłoczułych, na produkcji, która musi być konkurencyjna w porównaniu z produkcją zagraniczną. Produkcja taka powstać i rozwijać się może jedynie w oparciu o własną pracę badawczą. Również pracy takiej wymaga rozwój naszego przemysłu graficznego, opartego dziś już w coraz szerszej mierze na metodach fotomechanicznych. Szkolenie pracowników dla takiego kierunku badań oraz dla kierowników produkcji, przygotowywanie wykładowców dla szkół technicznych, wreszcie inicjatywa w kierunku prac badawczych była motywem przyświecającym przy tworzeniu Katedry Fototechniki we Wrocławiu.

Zadanie jej obejmuje wykład podstawowych elementów fotografii dostępny również dla studentów innych wydziałów Uniwersytetu i Politechniki oraz specjalizację na IV roku studiów wydziału chemicznego. Specjalizacja obok wykładu i pracowni Katedry Fototechniki obejmuje wykłady oraz ćwiczenia z dziedziny optyki, których podjęła się Katedra Fizyki I pod kierownictwem prof. S. Lorii.

Katedra Fototechniki otrzymała zadowalające pomieszczenie w gmachu Politechniki we Wrocławiu, posiada jednak jeszcze bardzo skromne wyposażenie w instrumenty. Można jednak mieć nadzieję, że zainteresowany przemysł ułatwi zdobycie odpowiednich urządzeń, a zwłaszcza uzyskanie dewiz na kupno instrumentów za granicą umożliwiając rozwój tej jedynej w Polsce placówki.

LICEUM FOTOGRAFIKI T. U. R. w Gdyni,
ul. Korzeniowskiego 28, tel. 263-07.

Komunikat.

Na zakończenie roku szkolnego, w ramach wystawy szkół zawodowych Okręgu Szkolnego Gdańskiego (liceum przynależy organizacyjnie do K. O. S. Gdańskiego), odbyła się w Gdańsku wystawa prac fotograficznych, wypracowań piśmiennych, prac liierniczych i rysunków perspektywicznych uczni klasy pierwszej Liceum Fotografiki T. U. R. w Gdyni.

82 eksponaty fotograficzne przedstawiały grupy prac: pod kierunkiem, samodzielne na temat, samodzielne, oraz ćwiczebne w kopiowaniu i retuszowaniu.

Prace piśmienne przedstawiały wrażenia z I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu, wiadomości teoretyczne z optyki i materiałoznawstwa fotograficznego. Prace liternicze zostały wykonane patykiem.

Na 11 obrazów fotograficznych z oceną bardzo dobre, wyróżniono pracę Lachmanowicz Andrei pt. „Kaplica w Kalwarii Wejherowskiej" (samodzielna na temat), Swirty Czesława „Ruiny Gdańska", oraz Romańczuka Franciszka „Procesja" (grupa prac samodzielnych).

Dobre oceny otrzymało 38 prac i oceny dostateczne 33 prace.

Z prac piśmiennych najlepsze oceny otrzymały wypracowania: Bidzińskiej Barbary „Moje wrażenia z I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu", Lachmanowicz Andrei „Materiał negatywowy", Dobrowolskiej Ewy „Światłosiła obiektywu" i „Osłabianie i wzmacnianie negatywów".

W nauce liternictwa (patyk) dobre postępy poczynili Szarmach Klemens, Witczyńska Irena, Dobrogowska Ewa i Swirta Czesław.

Informacyjna część wystawy zawierała informacyjny program nauczania, rozwój i potrzeby liceum w zakresie wyposażenia technicznego, oraz rysunki projektowanych pracowni do zdjęć, jasnej i ciemni (wykonane przez uczni Miejsk. Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni).

Dyrekcja Liceum nagrodziła za postępy w przedmiocie fotograficznym A. Lachmanowiczównę i Cz. Swirtę, za postępy ogólne — F. Strasburgera i E. Dobrogowską. Wyróżnieni zostali K. Szarmach, I. Witczyńska i M. Posyniak.

Wynik niepomyślny otrzymało 4 uczni, skreślono 2.

Na 22 uczni — 16 pracuje zarobkowo, z nagrodzonych i wyróżnionych nie pracuje zarobkowo 1.

W dniu 28 czerwca br. wystawa szkolna została częściowo przeniesiona do Gdyni łącznie z wystawą Lic. Sztuk Plast., do lokalu f-my „Rytm", udzielającej stałej gościny gdyńskim artystom plastykom.

EDM. ZDANOWSKI

Z życia organizacyjnego

W dniu 16 listopada ub. r. odbyło się w Warszawie, w gmachu Gimnazjum Fotograficznego, o godz. 11,30 Walne Zebranie Polskiego Związku Artystów Fotografów. Zebraniu przewodniczył mgr Zygmunt Obrąpalski. Na wstępie prezes prof. Jan Bułhak wygłosił piękny, okolicznościowy referat. W toku obrad wybrano nowy Zarząd w następującym składzie osobowym: Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Ludwik Sempoliński, Stanisław Sheybal, Edward Falkowski. Do Komisji Rewizyjnej wybrani zostali: Jan Sunderland, Dominik Piotrowski, Włodzimierz Krukowski. Do Komisji Rozjemczej: Zygmunt Obrąpalski, Jerzy Strumiński, Janusz Podoski. Do Komisji Kwalifikacyjnej: Jan Bułhak, Marian Dederko, Jan Sunderland, Zygmunt Obrąpalski, Janusz Podoski.

W dalszym toku obrad uchwalono zmianę nazwy Związku na „Polski Związek Fotografików" i poprawkę statutu. Powzięto szereg decyzji na temat dalszej działalności Związku oraz podano Zarządowi szereg sugestii na nadchodzący okres działalności.

W obradach uczestniczyła znaczna większość członków, którzy przybyli z terenu całej Polski. Po obradach, które skończyły się o godz. 18 wszyscy zebrani udali się na wspólny obiad, podczas którego wymieniono szereg serdecznych zdań.

W Bydgoszczy rozpoczyna swoją działalność Bydgoskie Towarzystwo Fotograficzne, które powstało z inicjatywy kierownictwa fabryki fotochemicznej „Alfa". Pierwszemu zebraniu przewodniczył dyrektor administracyjny fabryki p. Noskowicz. Jako tymczasową siedzibę B. T. F. obrano fabrykę „Alfa".

*

Dnia 7. 12. 1947 r. odbył się w Warszawie, w sali Gimnazjum Fototechnicznego ogólnopolski Walny Zjazd delegatów stowarzyszeń fotograficznych. Zjazd ten, o znaczeniu historycznym, zgromadził wszystkich zainteresowanych powstaniem Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Przewodniczącym zjazdu wybrany został mgr Zygmunt Obrąpalski, który z kolei powołał na esesorów pp. Edwarda Hartwiga i kpt. Henryka Derczyńskiego. Protokolantem został sędzia Henryk Zawadzki. Protokół z poprzedniego zebrania organizacyjnego odczytał prof. Stefan Poradowski.

W dłuższych debatach opracowano wspólnie projekt Statutu, który z uwzględnieniem zgłoszonych i uzgodnionych poprawek przekazany zostanie Władzom do zatwierdzenia. Następnie wybrano Zarząd Główny w następującym składzie: Dr Tadeusz Cyprian — prezes, mgr Zygmunt Obrąpalski — wiceprezes, Fortunata Obrąpalska — sekretarz, Zenon Maksymowicz — skarbnik, prof. Stefan Poradowski — członek Zarządu.

W skład Komisji Rewizyjnej weszli: Kpt. Henryk Derczyński, prof. Edmund Zdanowski, dyr. Kazimierz Greger, prof. dr inż. Witold Romer, prof. Jan Horowski.

W skład Komisji Kwalifikacyjnej weszli: prof. Jan derland, dr Bolesław Gardulski, prof. Bolesław Modrzejewski, sędzia Henryk Zawadzki, p. inż. Stanisław Szramowicz, p. Edward Hartwig.

W skład Komisji Kwalifikacyjnej weszli: Prof. Jan Bułhak (jako przewodniczący), inż. Marian Dederko, p. Zenon Maksymowicz, p. Fortunata Obrąpalska, prof. Witold Romer oraz dr Tadeusz Cyprian.

Postanowiono że tymczasową siedzibą P. T. F. będzie miasto Poznań.

Zebranie miało charakter poważny — a choć zaistniały punkty sporne, to jednak zebrani doceniając wagę poczynań i doniosłość chwili, starali się o zdobycie jednomyślności i porozumienia, co w większości osiągnięto. Ponieważ poruszane problemy były trudne do rozwiązania, przeto postanowiono jednoroczną delację do ich całkowitego wyjaśnienia. Tak więc podkreślić należy, iż mimo doraźnej niewykonalności zupełnego scalenia i mimo rozbieżności poglądów, wyraźnie dążono do jedności i scalenia w imię naczelnego postulatu dobra polskiej sztuki fotograficznej. Wszyscy bowiem zebrani rozumieli, że droga na którą wstąpili, jest jedyną wiodącą do lepszego jutra, i że czyn każdy, nie podyktowany myślą wspólnego dobra, stawiłby ich wobec sądu przyszłości.

Redakcja „Świata Fotografii" oddawszy do dyspozycji P. T. F. łamy swego pisma, staje się organem oficjalnym Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Ze swej strony Redakcja składa Polskiemu Towarzystwu Fotograficznemu najwyższe życzenia owocnej pracy, podyktowanej wyłączną troską o dobro młodej polskiej sztuki fotograficznej.

Na zakończenie powyższego komunikatu powiadamia się, iż w doniosłej atmosferze zjazdu wyłoniła się i skrystalizowała myśl zawiązania Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Oddział w Warszawie. Myśl ta jest wyrazem życzeń i dążeń licznej rzeszy amatorów w stolicy, dotychczas pozbawionych swego wspólnego ogniska Sztuki.

*

W Opolu zawiązało się Stowarzyszenie Miłośników Fotografiki. Przewodniczącym jest p. Leonard Olejnik, członkami Zarządu art. mal. Stanisław Bober i mgr Marian Kornicki. Nowemu Stowarzyszeniu składamy na tej drodze życzenia pomyślnej i owocnej pracy dla dobra polskiej sztuki fotograficznej.

*

Dnia 8 lipca 1947 odbyło się w Warszawie, w gmachu Gimnazjum Fototechnicznego zebranie czołowych fotografików-organizatorów z całego kraju, urządzone z inicjatywy Polskiego Związku Artystów Fotografów. Po honorowym referacie prof. Jana Bułhaka na temat fotografii ojczystej przystąpiono do zasadniczego tematu obrad, którym była koncepcja utworzenia Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w każdym większym zgrupowaniu zainteresowanych. Wszystkie Towarzystwa wyznaczyłyby delegatów do Zarządu Głównego. Zebrani po dłuższej i wszechstronnej dyskusji uchwalili przystąpić do zrealizowania przedstawionego projektu. W tym celu powołano do życia Komisję Organizacyjną w następującym składzie: Przewodniczący — mgr Zygmunt Obrąpalski, zast. przewodniczącego — dr Tadeusz Cyprian, sekretarz — prof. Stefan Poradowski, zast. sekretarza — mgr Roman Buszyński, skarbnik — Włodzimierz Nowakowski. Jako delegaci: prof. dr inż. Witold Romer (Wrocław), Feliks Nowicki (Kraków), Edmund Zdanowski (Gdynia), Edward Hartwig (Lublin), Stefan Depłuszewski (Grodzisk Maz.).

Zadaniem Komisji Organizacyjnej jest opracowanie statutu i przeprowadzenie związanej z tym akcji. Uchwalono spotkać się ponownie dla definitywnego załatwienia sprawy statutu oraz powzięcia decyzji na temat składu personalnego Zarządu Głównego i jego siedziby. Zebraniu przewodniczył mgr Zygmunt Obrąpalski. Zebranie to miało wagę historyczną, gdyż był to pierwszy po wojnie zjazd fotografików, na którym powzięto tak zasadniczą i ważną decyzję reorganizacyjną. Obecni byli następujący delegaci: Marian Schulz — delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki, prof. Jan Bułhak — Prezes Polskiego Związku Artystów Fotografów w Warszawie.

Dyrektor Gimnazjum Fototechnicznego mgr Zbigniew Pękosławski ogłosił zgromadzonym, że dla uczczenia pierwszego zjazdu fotografików salę, w której zjazd obradował nazwie Salą Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Wiadomość tę przyjęto z aplauzem.

*

Dnia 9 lipca 1947 odbyło się walne zebranie Sekcji Fotograficznej S. M. S. w Grodzisku Maz. Ukonstytuował się nowy Zarząd w osobach: Stefan Depłuszewski — przewodniczący, Feliks Zwierzchowski — zast. przewodniczącego, Stanisław Szczepański — sekretarz, Stanisław Kornacki — zast. sekretarza, Florian Janicki — skarbnik, Wacław Borządek — gospodarz.

*

W dniu 6 czerwca 1947 odbyło się w Warszawie, w sali Z. A. I. K. S.'u zebranie z udziałem reprezentantów wszystkich rodzajów fotografii. Z. A. I. K. S. postanowił stworzyć w ramach swojej działalności Sekcję Twórczości Fotograficznej, na temat której odbyła się wyczerpująca dyskusja. Zebrani uznali jednogłośnie potrzebę istnienia takiej Sekcji jako wyraz ochrony prawa autorskiego i zbiorowo uchwalili do Sekcji tej przystępować. Sekcja jest ważnym etapem w ugruntowaniu prestiżu fotografii polskiej.

*

W dniu 9 lipca odbyło się zebranie organizacyjne Sekcji Twórczości Fotograficznej Z. A. I. K. S. Prezesem Sekcji wybrano Mariana Schulza, wiceprezesem prof. Jana Bułhaka, sekretarzem inż. Alfreda Funkiewicza oraz czwartym członkiem Zarządu Zygmunta Wdowickiego. Po wyborach Zarządu Sekcja przystąpiła do pierwszych prac. Zaznaczyć należy, że w Sekcji reprezentowane są wszystkie działy fotografii użytkowej i artystycznej. Lista założycieli obejmuje 70 osób z całego kraju. Wszelkie pisma do Sekcji kierować należy pod adresem Z. A. I. K. S.'u w Warszawie, ul. Śniadeckich 10.

POLSKI ZWIĄZEK ARTYSTÓW FOTOGRAFÓW

Komunikat Polskiego Związku Artystów Fotografów

Wobec dochodzących nas wieści odnośnie naszego Związku, które często na skutek nieświadomości interpretatorów mogą być powodem mylnych i niesłusznie krzywdzących nas zarzutów, niniejszym komunikujemy:

Powołanie do życia stowarzyszenia fotografów w formie Związku, miało na celu przede wszystkim uzyskanie dla fotografików podstawy prawnej, uznającej fotografików za ludzi pracujących w zawodzie artystycznym.

Jest to naszym zdaniem, olbrzymi krok naprzód. Do tej pory fotografik, to jest człowiek pracujący w dziedzinie fotograficznej twórczości artystycznej, nie miał oficjalnego miejsca wśród uznanych zawodów artystycznych. Był traktowany jak nieszkodliwy maniak, coś pośredniego między amatorem-pstrykaczem a fotografem zawodowym.

Wieloletnia praca uświadamiająca i przekonywująca, prowadzona z uporem przez naszych pionierów o istnieniu fotografiki-sztuki, nareszcie zaczyna dawać wyniki. Fotografika została uznana jako jedna z gałęzi sztuk plastycznych, a przez zatwierdzenie naszego Związku, fotografik uzyskał prawo obywatelstwa. Zatwierdzenie przez władze naszego statutu i przyznanie fotografikom prawa pracy jako wolnemu zawodowi artystycznemu, jest to zdobycz, z której nie wszyscy jeszcze zdają sobie sprawę. To, o co przez długie lata walczyliśmy, dzięki zrozumieniu i przychylnemu stanowisku czynników rządzących, zostało nam przyznane. Organizacja nasza powstała przeto jako Związek i ma na celu zorganizowanie fotografików.

Wychodząc z założenia, iż do czasu uregulowania sprawy tytułu „fotografika", tj. fotografa artysty, trzeba było znaleźć jakieś wyjście, postanowiliśmy powołać Komisję Kwalifikacyjną, której dodatnia opinia o poziomie prac kandydatów, decyduje o przyjęciu do Związku. Doceniając i uznając w całej pełni działalność b. fotoklubów, uznaliśmy b. członków tychże stowarzyszeń, jako ludzi posiadających pełne prawa do tytułu fotografika, za trzon na-

szego Związku, zwalniając ich z obowiązku przedstawiania prac. Postanowienie to powzięliśmy z czystym sumieniem, gdyż członkiem fotoklubu można było zostać na podstawie zaproszenia, które zarząd Fotoklubu kierował do osób zasłużonych w pracy artystycznej. Byli członkowie Fotoklubów, którzy zechcą należeć do Związku, wypełniają jedynie deklarację.

Być może, że w przyszłości walne zebranie P. Z. A. F. uchwali wniosek o zapraszaniu do Związku wybitnych fotografików, którzy nie byli członkami Fotoklubów, zwalniając ich jednocześnie od obowiązku przedstawiania prac. Komisja Kwalifikacyjna nie będzie miała racji bytu wówczas, gdy zostanie powołana jakaś państwowa instancja, przyznająca tytuł fotografika. Dokąd te sprawy nie są uregulowane, uważamy za konieczne istnienie Komisji Kwalifikacyjnej przy P. Z. A. F.

Ponieważ jednym z naszych celów jest jak najszersza propaganda fotografiki, całym sercem popieramy stowarzyszenia fotograficzne, zdając sobie sprawę, iż z tych szerokich zastępów amatorów, wyrośnie niejeden cenny fotografik. Powodowani tą chęcią, zorganizowaliśmy wspólnie z Referatem Fotografiki M. K. i Szt. i Stowarzyszeniem Miłośników Fotografii w Poznaniu, organizacji o dużych zasługach, konferencję informacyjną w sprawie powołania do życia stowarzyszenia o zasięgu ogólnopolskim, obejmującego wszystkie istniejące stowarzyszenia. Powstanie takiej organizacji przyczyniłoby się do rozwoju życia fotograficznego. Konferencja ta, mimo różnych zastrzeżeń, raczej formalnych niż istotnych, dała pozytywne wyniki. Został wybrany komitet organizacyjny, złożony z przedstawicieli istniejących stowarzyszeń, dla opracowania statutu i zwołania zebrania organizacyjnego.

Dochodzą nas wieści, że jakoby nasz Związek ma charakter elitarny, coś w rodzaju przysłowiowego bractwa wzajemnej adoracji i poza tym jest za mało... demokratyczny.

Otóż chcemy to wyjaśnić. Do Związku mogą należeć wszyscy fotograficy. Elitarność istnieje jedynie pod względem kwalifikacji kandydata. Na to nic nie poradzimy. Takiej „elitarności" nie mamy się czego wstydzić i od tego nie odstąpimy. Zarzutu „za mało demokratyczny" — nie rozumiemy. Członkowie Związku rekrutują się z różnych warstw społeczeństwa. Nie wymagamy legitymowania się hrabiowską koroną lub stanowiskiem społecznym. Dla informacji podajemy, że w naszej deklaracji członkowskiej brak nawet ogólnie przyjętych pytań: imiona rodziców i wyznanie. Nas interesuje jedynie poziom artystyczny kandydata i jego zasługi dla fotografiki. Więcej nic.

Propagandy o masowe przystępowanie do Związku nie możemy prowadzić, gdyż członkami mogą być jedynie fotograficy poważnie zaawansowani. Dla szerzenia zamiłowania do fotografii artystycznej uważamy natomiast za właściwą działalność stowarzyszeń, gdzie członkami mogą być wszyscy bez względu na kwalifikacje.

Stowarzyszenia te, jak zaznaczyliśmy, gorąco popieramy i będziemy bardzo szczęśliwi, jeśli będą one liczyły... dwadzieścia pięć milionów członków.

To nasze stanowisko spotyka się podobno z zarzutem... mecenasostwa. W odpowiedzi na to stwierdzamy, że wielu członków naszego Związku wybitnie pracuje właśnie w stowarzyszeniach amatorskich, cechach fotografów i w szkolnictwie fotograficznym, przyczyniając się w dużym stopniu do propagowania fotografii artystycznej.

Na skutek częstych zapytań w sprawie otwierania tzw. zakładów fotograficznych w związku z przyznaniem nam prawa pracy na zasadzie wolnych zawodów artystycznych, niniejszym wyjaśniamy: Fotografika, będąc twórczością artystyczną, w myśl art. 2 punkt 12 Prawa Przemysłowego, nie jest przemysłem, a więc nie podlega rozporządzeniu o Prawie Przemysłowym. Fotografik ma prawo do pracy twórczej, artystycznej, na prawach wolnych zawodów artystycznych.

Jeżeli natomiast członek naszego Związku pragnie otworzyć tzw. „zakład fotograficzny" i wykonywać prace, które wchodzą w zakres zawodu rzemieślniczego (art. 12 P. P.), wówczas podlega ustawie o Prawie Przemysłowym i w myśl art. 4 i 145 musi ubiegać się o uzyskanie karty rzemieślniczej w Izbach Rzemieślniczych za pośrednictwem Cechów Fotografów.

Kwestia ta została wyjaśniona na konferencji z przedstawicielami Cechu Fotografów w Warszawie.

Oczywiście, prowadzenie zakładu fotograficznego nie wyklucza możliwości należenia do P. Z. A. F. Każdy fotograf zawodowy, o ile wykaże się pracami na wysokim poziomie artystycznym, uznanymi przez Komisję Kwalifikacyjną P. Z. A. F., może należeć do Związku, nie będąc w kolizji z organizacjami cechowymi

Zaznaczamy, że Związek jest instytucją młodą, wszelkie zmiany i uzupełnienia będą zależały od samych członków. Wszystkich fotografów, którzy doceniają potrzebę istnienia tejże organizacji, usilnie zapraszamy do współpracy. Nie jesteśmy zarozumiali i zdajemy sobie sprawę, iż mimo naszych najszczerszych chęci mogą się znaleźć pewne przeoczenia i niedociągnięcia. Wierzymy, że łączy nas wszystkich umiłowana Sztuka, dzielą zaś jedynie drobiazgi, które należy wspólnie wyjaśnić i usunąć.

Mamy nadzieję, że powyższe nasze wyjaśnienia znajdą pełne zrozumienie wśród fotografików, zawodowców i amatorów, którzy często przez brak rzeczowych informacji rozsiewają niesprawdzone wieści, nie zdając sobie sprawy, jaką szkodę wyrządzają początkującemu powojennemu ruchowi fotograficznemu.

Wszelkie pytania i odpowiedzi prosimy kierować pod adresem Polskiego Związku Artystów Fotografów w Warszawie, ul. Walecznych 27 m. 9.

Sekretarz: (—) **Sempoliński**   Prezes: (—) **J. Bułhak**

Warszawa, 30 sierpnia 1947 r.

LISTA CZŁONKÓW

Polskiego Związku Artystów Fotografów
(wg stanu na dn. 15 sierpnia 1947 r.)

1. **prof. Bułhak Jan**, Warszawa, ul. Krasińskiego 18 m. 1
2. **Bułhak Janusz**, Warszawa, ul. Święcickiego 18 m. 1
3. **dr Cyprian Tadeusz**, Warszawa, ul. Rakowiecka 41a m. 3
4. **Chluski Jerzy**, Otwock, ul. Moniuszki 12 m. 13
5. **inż. Dederko Marian**, Warszawa, ul. Stawki 5
6. **Dorys Benedykt Jerzy**, Warszawa, ul. Nowy Świat 29
7. **inż. Falkowski Edward**, Warszawa, ul. Hoża 72 m. 30
8. **Hartwig Edward**, Lublin, ul. Narutowicza 19
9. **Haneman Eugeniusz**, Łódź, ul. Narutowicza 90 m. 11
10. **Hermanowicz Henryk**, Kraków, ul. Starowiślna 97 m. 22
11. **Kietlińska Maria**, Kielce, ul. Śniadeckich 6
12. **Krawczyk Hieronim**, Warszawa, ul. Nowogrodzka 12 m. 24
13. **inż. Krukowski Włodzimierz**, Warszawa, ul. Asfaltowa 6 m. 24
14. **Lelewicz Kazimierz**, Gdańsk-Wrzeszcz, ul. Topolowa 2 m. 2
15. **Leszczyński Stefan**, Poznań, ul. Grunwaldzka 21
16. **Mierzecka Janina**, Warszawa, ul. Klonowa 12 m. 7
17. **Obrąpalska Fortunata**, Poznań, ul. Sołacka 13
18. **mgr Obrąpalski Zygmunt**, Poznań, ul. Sołacka 13
19. **mgr Pękosławski Zbigniew, Warszawa**, ul. Kordeckiego 1 m. 30
20. **Piotrowski Dominik**, Warszawa, ul. Stalowa 46 m. 12
21. **art. mal. Podoski Janusz**, Warszawa, ul. Walecznych 7 m. 12
22. **dr Przypkowski Tadeusz**, Jelenia Góra, Zamek „Paulinum"
23. **Schabenbeck-Mokrzycka Janina**, Warszawa, ul. Radziwiłowska 3 m. 10
24. **Schulz Marian**, Warszawa, ul. 11 Listopada 34 m. 24
25. **Sempoliński Leonard**, Warszawa, ul. Walecznych 27 m. 9
26. **prof. Sheybal Stanisław**, Warszawa, ul. Obrońców 29 m. 4

27. **dr Śledziewski Piotr,** Białystok, ul. św. Rocha 2 m. 5
28. **inż. Strumiński Jerzy,** Poznań, ul. Grottgera 10 m. 10
29. **adw. Sunderland Jan,** Warszawa, ul. Kaliska 1 m. 3
30. **Urbanowicz Wojciech,** Łódź, ul. Roosevelta 7 m. 31
31. **Węcławski Anatol Antoni,** Gołąbki k. Warszawy, ul. Słoneczna 10

(—) **L. Sempoliński**
sekretarz P. Z. A. F.

*

Towarzystwo Fotograficzne we Wrocławiu

Dnia 6 sierpnia 1947 r. odbyło się we Wrocławiu zebranie organizacyjne Wrocławskiego Tow. Fotograficznego. Zebranie, które odbyło się przy dużej liczbie uczestników, uchwaliło statut Towarzystwa oraz wybrało tymczasowy zarząd w następującym składzie: dr Witold Romer, Jaromir Rosé, Krystyna Neuman-Gorazowska, Bożena Michalikówna, dr Tadeusz Porębski, dr Kazimierz Mędraś, inż. Jan Jaroszyński.

Zadaniem wybranego zarządu jest przeprowadzenie legalizacji nowego Towarzystwa.

*

Poszukuje się Projektu Organizacyjnego i Naukowego Liceum Fotograficznego, opracowanego przez prof. Stanisława Sheybala w roku około 1933. Projekt ten został przez autora rozesłany wielu czołowym fotografikom z prośbą o wyrażenie opinii, wskutek czego istnieje nadzieja, że egzemplarz znajduje się u którego z nich. Uprasza się o przesłanie wyżej wymienionego Projektu do Referatu Fotografiki — Departament Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki (Warszawa, ul. Rakowiecka 4a). Projekt ten po przedrukowaniu zostanie zwrócony w ciągu tygodnia.

*

Zarząd Główny P. T. F. mieści się w Poznaniu, przy ul. Sołackiej 13. Tel. 52671.

*

W dniu 12 listopada 1947 r. na Walnym Zebraniu Organizacyjnym Klubu Miłośników Fotografii przy Polskiej YMCA w Łodzi został obrany prezesem Klubu kapitan Henryk Derczyński.

*

JAN SUNDERLAND

Z materiałów do spraw fotografii podczas okupacji

Prof. teorii prawa i historii filozofii prawa U. J. Jerzy Lande został zaproszony w październiku 1941 r. przez dyrektorkę Szkoły Dokształcającej dla kobiet w Krakowie do wygłoszenia w tej szkole ok. 10 wykładów o fotografice. Szkoła przyjmowała panienki, pracujące w rzemiośle, aby pogłębiać ich wiedzę w dziedzinie humanistyki oraz w tych dziedzinach sztuki, które się z ich rzemiosłem stykają; wykłady o fotografice miały być przeznaczone dla osób, pracujących w zakładach fotograficznych lub uprawiających fotografię amatorską. Pierwszy wykład odbył się 30. X. 1941 i miał za temat zagadnienie ogólne, czy fotografia jest sztuką; prelegent dał odpowiedź ostrożną, że może nią być*). Ilustrował wykład pokazem kilku powiększeń naszych mistrzów (Bułhaka, Sunderlanda, Śledziewskiego) oraz wybranymi reprodukcjami z „Fotografa P." i „Przeglądu F.". Słuchaczki-fotografki przyznały się, że nie widziały ani słyszały nigdy, aby można było w ich fachu osiągnąć podobne wyniki. Dalsze wykłady się nie odbyły, gdyż dyrektorka obawiała się ingerencji władz niemieckich, które wówczas interesowały się działalnością profesorów U. J., świeżo zwolnionych z obozu koncentracyjnego**).

*) Od Redakcji: Identycznie wypowiedział się na łamach prasy lwowskiej prof. Adam Lenkiewicz (Dziennik Polski - Lwów, 1939).

**) Możemy poinformować naszych Czytelników, że w czasie okupacji prowadził w Warszawie działalność pedagogiczną w zakresie fotografiki inż. arch. Alfred Funkiewicz. Wiadomość ta jest cenna dla interesujących się historią fotografiki polskiej. Mało też wiadomo o tym, że w Wilnie odbyły się w czasie okupacji dwie wystawy fotografiki, zorganizowane „kameralnie" przez Zygmunta oraz Fortunatę Obrąpalskich.

Z prasy

W „Przeglądzie Rynkowym" nr 6 z dn. 22. VII. 1947, czytamy: „Papiery światłoczułe. Polski przemysł papierniczy poszczycić się może poważnym osiągnięciem w dziedzinie produkcji tzw. papierów światłoczułych, produkowanych dotychczas prawie wyłącznie z drogich surowców zagranicznych. Przystąpiono obecnie do produkcji tego rodzaju papierów wyłącznie z surowców pochodzenia krajowego. Papiery światłoczułe gatunkowo nie ustępują zagranicznym."

*

W „Gazecie Ludowej" nr 157, str. 4, ukazała się recenzja z wystawy fotograficznej w Grodzisku Mazowieckim.

*

W „Nowinach Literackich" nr 14, str. 7, znaleźliśmy recenzję mgr. Romana Burzyńskiego na temat „Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii w Poznaniu". Do artykułu dodano reprodukcję Tad. Wańskiego „Furty kościelnej".

*

W nr. 166 „Głosu Pomorza" ukazał się komunikat o wystawie „Ruin Warszawy" prof. Jana Bułhaka.

*

W prasie lubelskiej ukazały się recenzje na temat wystawy „Lublin i Lubelszczyzna w fotografii".

*

„Dziennik Zachodni" nr 174 podaje komunikat Stowarzyszenia Miłośników Fotografii" w Opolu o pierwszej wystawie tego stowarzyszenia.

*

„Kurier Codzienny" nr 200 z dn. 25. VII. 1947, zamieszcza artykuł o wystawie prof. Jana Bułhaka, ilustrującej piękno Ziem Odzyskanych. Artykuł zaopatrzono trzema reprodukcjami ze zdjęć prof. Bułhaka.

*

„Odra" nr 24 podaje następujący komunikat: „Halle a. d. Saale 1945/46. Ein Zeitdokument in Bildern. Halle (Saale) 1947. Mitteldeutsche Verlagsgesellschaft mbH. Piękny album zawierający z górą 200 fotografii przeważnie całostronicowych, mówiący o przeszłości, zniszczeniach i odbudowie Halle we wszystkich dziedzinach życia. Technika rotograwiurowa, wyposażenie luksusowe."

Trzeba dołożyć wszelkich starań, by i u nas tego rodzaju wydawnictwa mogły się jak najwcześniej ukazać.

*

Dwutygodnik „Przyjaciel Rzemieślnika" nr 12 (rok II), zamieścił na okładce zdjęcie z Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu. Nie bardzo jednak mogliśmy zgodzić się z komentarzem, jakim redakcja „Przyjaciela Rzemieślnika" zaopatrzyła to zdjęcie.

*

Na temat powstałej Sekcji Twórczości Fotograficznej Z. A. I. K. S. obszerny komunikat ukazał się w „Ilustrowanym Kurierze" (nr 6 Wrocław, 20. 7. 1947), oraz w „Kurierze Codziennym" nr 202, str. 5. W tym samym piśmie znajdujemy obszerny komunikat na temat konkursu „Dnia Lasu".

*

„Życie Warszawy" nr 208, str. 3, podało: „Nie wolno fotografować w strefie granicznej. Przed kilku tygodniami dowództwo Wojsk Ochrony Pogranicza wydało zarządzenie, dopuszczające fotografowanie w strefie granicznej, przy czym turyści nie mogli jedynie dokonywać zdjęć obiektów wojskowych i oddziałów wojska.

Zarządzenie to jednak wkrótce uchylono i obecnie obowiązuje w strefie granicznej pierwotny stan rzeczy, tj. zakaz dokonywania jakichkolwiek zdjęć, a nawet posiadania aparatu fotograficznego.

Zezwolenia na posiadanie aparatów lub fotografowanie wydają władze bezpieczeństwa publicznego.

Od Redakcji: Dzięki uprzejmości p. Edwarda Hartwiga otrzymaliśmy wycinek z „Rzeczypospolitej" z dnia 14. I. 1945 r. na temat pierwszej wystawy fotografiki, która odbyła się w Polsce po działaniach wojennych w Lublinie. Oto treść komunikatu:

Rozstrzygnięcie konkursu fotografiki ojczystej.

W dniu 22. 12. 1944 r. w lokalu gimnazjum ss. Urszulanek zamknięta została wystawa fotografiki ojczystej urządzona staraniem Wydziału Fotografiki Ministerstwa Kultury i Sztuki. Między wystawcami najliczniej reprezentowane było województwo lubelskie, najmniej zaś — woj. warszawskie. Z ogółu 250 prac 21 wystawców odrzucono 100 zdjęć, które nie odpowiadały warunkom konkursowym. Pierwsze dwa równorzędne miejsca zdobyły godła „Ton" i „Tessar". Pod pierwszym figuruje nazwisko Edwarda Hartwiga, pod drugim — Stanisława Urbanowicza.

Z ogólnej sumy 30000 zł. rozdzielono nagrody w następujący sposób:

1. nagroda Edward Hartwig („Ton") — 5000 zł.; Stanisław Urbanowicz („Tessar") — 5000 zł.
2. nagroda Makarewicz Henryk („Wisła") — 4000 zł.
3. nagroda Alwin Stefan („As") — 3000 zł.; Przeworski Marian („Los") — 3000 zł.; Paździor Kazimierz („Mazur") — 3000 zł.

Oprócz tego zakupiono zdjęcia: „Dziecko" Igora Siłaryckiego („Icar") „Płoteczki" Mariana Narowskiego („Amator"), „Nasz dom" dr S. Polaczka („Nałęczów") oraz najlepszy pejzaż wystawy, wykonany przez S. Urbanowicza.

Nagrody pieniężne są do odebrania w buchalterii Ministerstwa Kultury i Sztuki, Lublin, ul. Spokojna 4, pok. 64.

Część wojskowa wystawy obejmowała zdjęcia wojskowe o charakterze dokumentarno-historycznym. Pierwszą nagrodę za jakość i ilość otrzymał Forbert (4000 zł.), drugą Zdanowski (3000 zł.)

Obydwie nagrody ufundował Wydział Propagandy Filmowej Ministerstwa Informacji i Propagandy.

Na temat wystawy indywidualnej Aloizego Czarneckiego w Toruniu, pojawił się komunikat sprawozdawczy w „Głosie Pomorza" nr 222, str. 5, łącznie z reprodukcją portretu „W oczekiwaniu".

Komunikaty

Dn. 1. 7. 1947 została uruchomiona „Wojskowa Agencja Fotograficzna". W zakres działalności Agencji wchodzi: stała informacja fotograficzna z życia Wojska Polskiego, fotoreportaże ilustrujące życie polityczne, gospodarcze i kulturalne Polski, archiwum fotograficzne z okresu walk Odrodzonego Wojska Polskiego, archiwum Francji, Bułgarii, Czechosłowacji. Dla prasy — stały serwis, fotokopie. Na żądanie fotoreporterzy.

Adres agencji: Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 11, tel. 88-352.

*

Uprasza się wszystkich, którzy posiadają filmy wąskotaśmowe 16 mm z zakresu etnologii o skomunikowanie się z prof. dr Eugeniuszem Frankowskim — Instytut Etnologii Uniwersytetu Poznańskiego, ul. Fredry 10.

*

Zainteresowanym w sprawach filmu (wąskotaśmowego) podajemy adres Redakcji i Administracji „Gazety Filmowców" oraz „Biuletynu Informacyjnego K. F. W.": Klub Filmowców Wąskiej Taśmy R. P. Zarząd Główny — Łódź, ul. Poznańska 48.

*

Istnieje gotowy już projekt utworzenia Pracowni Fotograficznej przy powstającym Liceum Mazursko-Warmińskim im. Tad. Czackiego w Szczytnie. Projekt ten, opracowany przez pp. Kazimierza Sheybala oraz Henryka Hermanowicza przewiduje dział fotograficzny oraz filmu 16 mm. Ideowo budowany jest na pięknej tradycji Pracowni Fotograficznej Liceum Krzemienieckiego (której kierownikiem był prof. Stanisław Sheybal) z uwzględnieniem aktualnych postulatów życiowych.

*

Odnalazły się ważne dokumenty przedwojennego Fotoklubu Polski. Dostarczył je p. Antoni Anatol Węcławski prezesowi, prof. Janowi Bułhakowi.

*

Odnalazła się część aktów i zbiorów fotogramów przedwojennego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie. Doniósł o tym p. Aleksander Sobolewski z Józefowa koło Warszawy, powiadamiając, iż zbiór fotogramów miasta Warszawy przekazał jeszcze w r. 1945 do Muzeum Nrodowego w Warszawie. Nad sprawą roztoczyło pieczę Ministerstwo Kultury i Sztuki.

*

Powiadamiamy Czytelników, że firma Zjednoczeni Mechanicy i Optycy Precyzyjni „Wich-Mar" (Sp. z o. o.) w Warszawie, Nowy Świat 1, posiada na składzie własnej produkcji soczewki typu „Duto" nr 0 i 1 o średnicy 20, 25, 35, 40, 51, 60, 64, 80 mm. Udzielono nam informacji, że cena ich jest w granicy od 650 zł do 3 250 zł. Na zamówienie przerabia się wielkości średnicy. Dowiedzieliśmy się również, że w firmie tej można oddawać do szlifowania wzgl. polerowania obiektywy.

*

W Poznaniu rozpoczęła produkcję nowa placówka przemysłowa: Wytwórnia Aparatów Fotograficznych „Luxophot". (Poznań, ul. Dolna Wilda 10).

Produkcja ogranicza się na razie do kopiarek ręcznych form. 20 × 16 cm, w cenie 8.925.— zł. i suszarek elektrycznych z płytą niklowaną form. 30 × 40 cm, w cenie 6.915.— zł.

W najbliższych miesiącach rozpocznie się produkcja aparatów do powiększeń formatu 6 × 9 zaopatrzonych w obiektywy krajowej produkcji Państw. Wytwórni Szkła Optycznego w Jeleniej Górze, z automatycznym nastawieniem ostrości, regulacją położenia lampy i podwójnym kondensatorem w cenie ok. 25.000.— zł. W przyszłości przewidziany jest również wyrób aparatów do reprodukcji.

Wykonane kopiarki i suszarki cechuje praktyczne rozwiązanie konstrukcyjne i dobre wykończenie. Nowo powstałej placówce życzymy pomyślnego rozwoju.

Fotografik i artysta malarz Janusz Podoski rozpoczął w roku 1933 cykl portretów fotograficznych plastyków polskich. Wykonał 80 portretów malarzy i 60 portretów muzyków, literatów i aktorów. Na skutek działań wojennych zbiór ten uległ częściowemu zniszczeniu i uratowało się około 50 portretów malarzy, w tym przeważnie dzisiaj już nie żyjących. Janusz Podoski na zlecenie i z subwencji Ministerstwa Kultury i Sztuki pracę rozpoczyna na nowo, w fazie obecnej ograniczając się wyłącznie do portretów malarzy.

*

W okresie od 3. III. 1945 r. do 30. IX. 1945 r. istniał w Wojewódzkim Wydziale Kultury i Sztuki w Toruniu — a po przeniesieniu Urzędu Wojewódzkiego — w Bydgoszczy Referat Fotografiki. Referentem był p. Waldemar Szymon Kruszyno-Kotulski, z zawodu artysta rzeźbiarz.

*

W związku z II Ogólnopolską Wystawą Fotografiki w Poznaniu powiadamia się, iż Ministerstwo Kultury i Sztuki przeznaczyło trzy nagrody w wysokości 15, 10 i 5 tysięcy złotych.

*

Dr Tadeusz Cyprian napisał nowy podręcznik fotografii dla starszych amatorów. W podręczniku tym uwzględnione są nowe metody pracy laboratoryjnej, wprowadzone w czasie wojny w krajach anglosaskich oraz dane na temat fotografii barwnej. Podręcznik ten liczyć będzie około 400 stron formatu dużej ósemki i zawierać będzie większą ilość wykresów, fotografii oraz rysunków. Ukaże

się nakładem znanej z wydawnictw fotograficznych Księgarni Wł. Wilaka w Poznaniu.

*

Włocławska Fabryka Celulozy i Papieru jest największą tego rodzaju fabryką w Polsce. Plan produkcyjny na rok 1946 fabryka włocławska wykonała w 110%, osiągając 106% przedwojennej produkcji. Papier fotograficzny, dotychczas sprowadzany z zagranicy, stał się nowym sukcesem fabryki włocławskiej. Plan tegoroczny przewiduje wyprodukowanie 60 ton papieru fotograficznego. Wyprodukowano już próbną partię w ilości 8 ton, która zyskała dodatnią ocenę inżynierów i chemików polskich. Obecnie przystąpiono do masowej produkcji.

*

Wydział Samorządu Terytorialnego Zarządu Miejskiego w Warszawie podał do publicznej wiadomości zakaz dokonywania zdjęć fotograficznych na terenie m. st. Warszawy w stosunku do osób, które nie posiadają pozwolenia na prawo zarobkowego dokonywania zdjęć.

Chodzi tu o tzw. „leikarzy". W sprawie tej wystąpił z wnioskiem do władz administracyjnych Cech Fotografów, aby wykonywaniem zarobkowym zdjęć aparatami małoobrazkowymi oraz ich wykańczaniem zajmowali się tylko fotografowie, posiadacze kart rzemieślniczych. Ich pracownicy muszą wykazać się również kwalifikacjami zawodowymi i posiadać dowody czeladnicze lub uczniowskie. Ponadto uchwalono plan rozmieszczenia terenów, na których wolno leikarzom dokonywać zdjęć.

*

Na II Ogólnopolską Wystawę Fotografiki w Poznaniu Ministerstwo Kultury i Sztuki wyznaczyło 150.000 zł tytułem subwencji oraz 30.000 zł na nagrody.

*

Wszystkich, którzy są w posiadaniu przedwojennego egzemplarza pisma „Tęcza" z artykułem radcy Jana Sunderlanda o prof. Janie Bułhaku — uprasza się o łaskawe skomunikowanie z radcą Sunderlandem (Warszawa, ul. Kaliska 1 m. 3), w celu sporządzenia odpisu tego artykułu.

*

Zarząd Polskiego Związku Artystów Fotografów w Warszawie wyznaczył Komisję dla Muzealnych Zbiorów Fotografiki, która współpracować będzie z Dyrekcją Muzeum Narodowego w Warszawie w gromadzeniu zbiorów fotografiki. Zaznaczyć należy, iż główną zasługę w tej sprawie przyznać należy p. Janinie Mierzeckiej, która pracując w Muzeum Narodowym, przygotowała możliwości do realizacji tego zadania. Do Komisji wyznaczeni zostali: prof. Stanisław Sheybal, radca Jan Sunderland, radca Marian Schulz.

*

Zjazd Delegatów P. T. F. uchwalił jednogłośnie przyznać Panu Profesorowi Janowi Bułhakowi tytuł Honorowego Członka P. T. F. w uznaniu Jego wielkich zasług położonych na polu polskiej fotografiki.

*

W Wojewódzkiej Szkole Rzemiosła Artystycznego w Kielcach, w Domu Kultury Robotniczej (ul. Śniadeckich 6) istnieje Dział Fotografii prowadzony przez p. Marię Kietlińską.

*

W Gnaszynie, pod Częstochową, istnieje fabryka tapet i obić papierowych, posiadająca urządzenie do wyrobu barytu i papieru barytowego. Papieru tego, służącego do wyrobu wysokogatunkowych papierów fotograficznych, nie wyrabia jeszcze żadna fabryka w Polsce. Również inne kraje Europy odczuwają dotkliwy brak tego papieru i sprowadzają go z USA lub ze Szwecji. Fabryka gnaszyńska pod warunkiem uzyskania żelatyny mogłaby przystąpić do produkcji papieru barytowanego w ilości takiej, jaka pokryłaby zapotrzebowanie kraju. Dałoby to znaczną oszczędność poważnych kwot dewiz. Oprócz papieru barytowanego fabryka gnaszyńska produkować będzie różne papiery światłoczułe oraz fotograficzne.

*

Dzięki patriotycznej postawie fotografa p. Uklejewicza, Komisja dla sprawy zbrodni niemieckich w Dęblinie uzyskała 65 zdjęć przedstawiających zbrodnie niemieckie na tym terenie. Zdjęcia te zostały oddane do wywołania przez oficera niemieckiego do zakładu fotograficznego Ireny Złotnickiej w Dęblinie.

*

W firmie J. Wyk w Katowicach sporządzono reklamę w oknie wystawowym, obwieszczającą wszem wobec, że „Agfa — to klucz do powodzenia". Niebardzo to właściwa reklama...

*

„British Council" posiada w Warszawie (Aleja I-szej Armii nr 11), bezpłatną czytelnię i wypożyczalnię książek, zawierającą przeszło 5000 tomów, zarówno dzieł naukowych, jak i nie-naukowych, które można wypożyczać bez żadnej opłaty. Dział książek naukowych zawiera dzieła z dziedziny: 1) medycyny, 2) inżynierii i techniki, 3) rolnictwa, 4) czystej nauki. — Katalogi i formularze członkowskie otrzymać można na miejscu w Bibliotece. — Książki można również wypożyczać przez pocztę.

Z ruchu wydawniczego

Edward FRANUS — „Aparaty przystawkowe do powiększenia". Nakładem Księgarni Wydawniczo-Wysyłkowej „Cracovia" w Krakowie.

Książka ta może być pomocą dla każdego fotoamatora, który pragnie zdjęcia swoje opracować do końca tj. z powiększaniem włącznie, a nie dysponuje środkami na zakup kosztownego dzisiaj powiększalnika.

W pierwszych rozdziałach książki autor zwięźle omawia zasady powiększania, warunki dobrego oświetlenia w powiększalniku oraz cechy wzorowego negatywu. Dalsze rozdziały zawierają opis przystawek do aparatów fotograficznych, powszechnie spotykanych wśród amatorów, a mianowicie: aparatu kliszowego 9 × 12 i aparatu filmowego 6 × 9. Amatorzy, nie mogący korzystać ze światła elektrycznego, znajdą rozwiązanie w zastosowaniu omówionej w książce przystawki na światło dzienne. Konstrukcje są tak proste, że każdy amator posiadający trochę zamiłowania do „majsterki" może przy niewielkim wkładzie gotówki we własnym zakresie uzupełnić wyposażenie swej ciemni.

Całość ujęta jest popularnie, zaopatrzona wieloma rysunkami konstrukcyjnymi; szkoda tylko, że autor, pisząc książkę poświęconą wyłącznie budowie przystawek, ograniczył się jedynie do konstrukcji najprymitywniejszych i prawie równorzędnych, a nie podał opisu żadnej przystawki ulepszonej, np. wykonanej z metalu.

J. S.

W numerze 4—5 „Swiata Fotografii" drukowaliśmy list, przesłany od Związku Czechosłowackich Stowarzyszeń Fotograficznych, zapowiadający zbliżenie i współpracę polsko-czeską na niwie fotograficznej. Od tego czasu nastąpiła stała wymiana numerów między „Światem Fotografii" a bratnim pismem „Ceskoslovenská Fotografie".

Podajemy więc krótkie sprawozdanie z nadesłanych numerów.

„Ceskoslovenská Fotografie" jest organem Zw. Klubów Amatorów Fot. w Pradze. Pierwszy numer tego pisma ukazał się 1 kwietnia 1946 r. i do tej pory wydano 14 numerów. Pierwsze zeszyty poświęcone są sprawom organizacyjnym i koordynacji pracy klubów fot. Ponadto porusza się w nich problem wyszkolenia amatorów, oraz propaguje idee włączenia nauki fotografii do programu szkół ogólnokształcących.

Z artykułów o treści ogólnej lub technicznej, mogących zainteresować ogół fotoamatorów, znajdziemy w nume-

rze 3 artykuł pt. „Koniec jednej legendy", w którym autor podkreśla niesłuszność prymatu, jaki zdobył wśród fotoamatorów format 24 × 35 mm. Przyczynę powodzenia tego formatu widzi autor nie w istotnych jego zaletach, lecz w szeroko rozpętanej reklamie, jaką prowadziły przez szereg lat firmy niemieckie, posiadające prawie wyłączny monopol na produkcję kosztownych małoobrazkowców.

W tymże zeszycie, znany czeski badacz techniki fotograficznej inż. Koblic podaje w artykule: „Nafta w praktyce fotograficznej", praktyczne rady jak można w dużym stopniu unieszkodliwić porysowania negatywu i popularnie zwane „druty telegraficzne", pociągając powierzchnię emulsji przed założeniem do powiększalnika cienką warstewką nafty.

W numerze 4 znajdujemy artykuł tegoż autora na temat zwiększenia głębi ostrości, przy niezmienionej ogniskowej i jasność obiektywu.

Autor daje opis kamery własnej konstrukcji, w której zastosował obiektyw o osi optycznej odchylonej ukośnie w dół, w odróżnieniu od normalnych kamer o osi prostopadłej. Zjawisko zwiększenia głębi polega na tym, że obszar ostrości zawarty jest nie między dwoma płaszczyznami równoległymi, a pomiędzy płaszczyznami krzywymi, zbliżonymi do dwóch paraboloid, których wierzchołki leżą na osi optycznej. Kierując oś obiektywu równolegle do poziomu, wykorzystujemy właściwie najwęższy obszar ostrości, a przez odchylenie osi od poziomu, wykorzystujemy szerszą część obszaru ostrości.

Numer 4 pisma zawiera artykuł inż. Tolmana pt. „Ulepszenie twardych negatywów", w którym omówiony jest sposób przekształcenia twardych i kontrastowych negatywów na harmonijne, nadające się do powiększeń. Autor stosuje całkowite odbielenie negatywu, zamieniając strącone srebro ponownie na bromek srebra w kąpieli: na 250 cm^3 wody, 5 gr żelazi cjanku potasu i 10 gr bromku potasu, i wywołuje film ponownie miękko pracującym wywoływaczem, resztki bromku srebra usuwa normalnym utrwalaniem.

W numerze 3 (rocznik 1947) podany jest wynik konkursu na najlepsze zdjęcia za rok 1946. Tytuł mistrza Republiki Czechosłowackiej w tym roku uzyskał Jan Beran K. F. A. Brno. Zwyczaj ten kontynuują Czeskie Kluby Fotogr. od 1942 r.

Numer 5 pisma zawiera artykuł J. Barana „Podstawy kompozycji", w którym autor krytykuje klasyczne formy kompozycyjne, propagując stosowanie form nowoczesnych polegających na wprowadzaniu dwóch lub więcej samodzielnych tematów do obrazu, powiązanych wspólną myślą, ideą, kontrastem lub linią wprowadzającą.

W artykule dr J. Kulhanka znajdujemy prosty sposób sprawdzania czasu nieprawidłowo działających migawek aparatu, przy pomocy patefonu. Na obwodzie talerza patefonu przymocowujemy lampkę elektryczną lub błyszczący przedmiot. W osi nad płytą umieszczamy aparat i robimy zdjęcie wirującej lampki. Z kąta łuku zakreślonego przez punkt świecący, powstałego podczas ekspozycji na błonie (powiększeniu) i ilości obrotów talerza patefonu, obliczamy czas otwarcia migawki.

W numerach następnych „Świata Fotografii" podawać będziemy sprawozdania z dalszych nadsyłanych numerów.

J. S.

Melancholijna zazdrość nas ogarnia, gdy spoglądamy na książeczkę „The years photography 1946—1947". Papier, druk, płócienna okładka... Z punktu widzenia artyzmu zdjęć zbiór jest dość nierówny. Bądź co bądź zdjęcia dokumentalne — czy to zwierząt i ptaków, czy też płaskorzeźb w drzewie i marmurze — pochodzą z zupełnie innej parafii estetycznej, niż obrazy impresyjne, o założeniach malarskich i rysunkowych. Pięćdziesiąt kilka obrazów, wybranych z kilku lub kilkunastu setek, nie zawiera rewelacyj; nie spotykamy się z jakąkolwiek bądź pracą uderzającą. Ale miło obejrzeć te kompozycje bardzo harmonijne — zarówno plastycznie jak i nastrojowo — zrównoważone, często finezyjne; tę wielce kulturalną grę światłocieniową, to umiłowanie wszystkiego co ludzkie, wszystkiego co żywe.

Gawędzić o obrazach nie pokazując ich, to coś jakby wymownie tłumaczyć, jak smakuje Etna Rosso. Ale nie mogę się powstrzymać od wymienienia przynajmniej trzech dzieł doskonałych, a przy tym tak bardzo nieefekciarskich: dwojga maluczkich Miss Nancie Foster („Duo"), „Sceny zimowej" R. Goodchild i „Mostu w Llanarmon" C. Douglas Milnera. Dyskrecja, z jaką grają ich zestawienia plam walorowych przypomina powiedzenie Ingres'a: „dzieło sztuki istnieje nie po to, by olśniewać, lecz po to, żeby się sączyć przez pory".

J. Sunderland

*

Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Śremie (Pozn.), wydało tabelę naświetlań. Tabela przejrzyście ułożona, podaje ponadto tabelę zastosowań filtrów oraz szybkości migawek przy zdjęciach przedmiotów ruchomych.

*

Wydawnictwo „Księgarnia Opolska" wydało dwie serie pocztówek artystycznych: serię 9 sztuk pod nazwą „Głuchołazy", najpiękniejsze uzdrowisko Śląska Opolskiego, i drugą z 25 sztuk pod tytułem „Opole Stary Gród Piastowski".

Wszystkie zdjęcia wykonał mgr M. Kornicki. Pocztówki są opatrzone na odwrocie tekstem w językach: angielskim, francuskim i rosyjskim.

Poziom zdjęć nierówny — obok rzeczy doskonałych trafiają się i słabsze, co jednak w tego rodzaju pracy jest często bardzo trudne do uniknięcia. Należy pogratulować autorowi i wydawcom szczęśliwego pomysłu propagandy piękna naszych Ziem Zachodnich polską pocztówką, co może położy kres dotychczasowemu używaniu dawnych niemieckich widokówek.

*

Echa czeskie: Ukazały się w piśmie czeskim „Czechosłowacka Fotografia" dwa artykuły omawiające całokształt działań fotografii polskiej oraz polskiego piśmiennictwa fotograficznego. Artykuły te opracowane są na podstawie naszego pisma, które wysyła się również m. inn. do Zarządu Głównego Czeskich Zrzeszeń Fotografików. W artykułach tych jest podjęcie myśli polsko-czeskiej współpracy na niwie fotografii artystycznej.

Obecnie znajdująca się w Szwajcarii (w Rapperswilu) reprezentacyjna wystawa fotografiki Polskiej wysłana zostanie do Berlina, Paryża, Londynu, Nowego Jorku, Pragi, Rzymu i Antwerpii.

Sprawy filmowe

W tygodniku „Film", nr 26, str. 2 — Łódź 1. X. 1947 r. pod tytułem: „Młodzież może kształcić się w dziedzinie filmu" czytamy następujący komunikat:

Departament Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki w trosce o wychowanie nowych adeptów sztuki filmowej, wyraził zgodę na otwarcie przy Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, w porozumieniu z Instytutem Filmowym, Wydziału filmu i fotografiki z 3 zakładami (podwydziałami): fotografiki, operatorskim i scenografii.

Równocześnie, ażeby umożliwić adeptom zaawansowanym w studium fotograficznym i plastycznym szybsze ukończenie studium, Instytut Filmowy otwiera w lokalu przy ul. Traugutta 8 — dwuletni kurs przysposobienia filmowego z wydziałami: operatorskim oraz reżyserskim.

Podania wraz z odpisem świadectw dużej matury i życiorysem należy składać w sekretariacie Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, Łódź, ul. Narutowicza 77, albo w sekretariacie Instytutu Filmowego, Wydział Szkolenia, Łódź, ul. Traugutta 8.

Adresy Fotografików Polskich

Bandurski Zbigniew mgr — Miechów, Wesoła 13.
Baron Janina — Kraków, Cieszyńska 8.
Berman Mieczysław — Warszawa, Narbuta 8.
Boguszewski Józef pułk. — Warszawa, Żoliborz, Słowackiego 52/54.
Chluski Jerzy — Otwock, Moniuszki 12 m. 13.
Czapliński Edward — Warszawa, Al. Niepodległości 214 m. 13.
Dederko Witold — Warszawa, Sławki 5.
Derczyński Henryk kpt. — Łódź, Próchniaka 10 m. 5.
Dębski J. — Skarżysko Kamienna, Rynek 9.
Dorys Benedykt Jerzy — Warszawa, Nowy Świat 29.
Dubowski Bronisław adw. — Warszawa, Marszałkowska 81 m. 35.
Falkowski Edward inż. — Warszawa, Hoża 72 m. 30.
Funkiewicz Alfred inż. arch. — Warszawa, Marszałkowska 6 m. 13.
Gąsiewicz Andrzej — Podkowa Leśna Zach., ul. Wrzosowa.
Greger Kazimierz — Warszawa, Chmielna 21, Zw. Kupców Branży Fotogr.
Grzęski Jan mgr — Toruń, Żeglarska 5.
Grzywacz Zygmunt — Lublin, Krak. Przedmiecie 32.
Herktówna Maryla — Wojnowice p. Buk.
Iwański Władysław — Grodzisk Maz., Bartnicka 4.
Janicki Florian — Grodzisk, Sienkiewicza 12.
Januchowski Franciszek ks. — Żegocin, pow. Jarocin Wlkp.
Jaroszewicz Bronisław — Warszawa, Al. Sikorskiego 1. B. G. K.
Jurkowlaniec Jan — Łódź, ul. Zawadzka 23 m. 9.
Karpiński Józef Jerzy — Warszawa, Lindleya 14a.
Kietlińska Maria — Kielce, Śniadeckich 6.
Kociuba Zbigniew — Warszawa, Glogera 4 m. 3c.
Kowalczyk Władysław — Łódź, Kościuszki 13.
Krawczyk Hieronim — Warszawa, Nowogrodzka 12 m. 24.
Kurek Jalu — Kraków, Al. Mickiewicza 57.
Landy Jerzy prof. — Kraków, Salwator, św. Bronisławy 24.
Lewcun Jan Rudolf — Kraków, Limanowskiego 9/II.
Łukaszewski Adam — Kraków, Gnieźnieńska 9b.
Maciejewski Kazimierz — Boernerowo k. Warszawy.
Markowski Włodzimierz — Grodzisk Maz., Królewska 3.
Mathia Barbara — Grodzisk Maz., Konopnickiej 12.
Murman M. — Kudowa-Zdrój, Witosa 3 m. 17.
Noskowicz Szymon — Bydgoszcz, Garbary 3, Fabr. Alfa.
Nowakowski Włodzimierz — Poznań, Dominikańska 2 m. 3.
Obarski Stefan dr — Bydgoszcz, Garbary 3, Fabr. Alfa.
Ohli Marian Wacław — Kraków, Zwierzyniecka 5 m. 8.
Olejnik Leonard adw. — Opole, Rynek 23.
Olszewski Czesław — Warszawa, Polna 23.
Pałasiński Zbigniew — Kraków, Karmelicka 13 m. 8.
Pindelski Bronisław — Kraków, Szymanowskiego 6 m. 8.
Samborski Henryk — Warszawa, Rakowiecka 59, m. 6.
Śmietański Adam — Opole, Krakowska 30a.
Smoch Halina — Skierniewice, Sienkiewicza 4 m. 3.
Starzycki Emanuel dr med. — Grodzisk Maz., Kilińskiego 5.
Swoboda Otto — Wodzisław Śląski, Wolności 18.
Symonowicz Jerzy inż. arch. — Katowice, Krasińskiego 8b.
Szadeberg Tadeusz — Warszawa, Myśliwiecka 6 m. 15.
Szumilin Włodzimierz — Brwinów, Mickiewicza 9 m. 2.
Szuba Mieczysław — Poznań, Ratajczaka 15.
Wątorek-Wątorski Mieczysław inż. — Sopot, Chrobrego 47 m. 49.
Wdowiecki Zygmunt — Warszawa, Daszyńskiego 18.
Wegnerowski Edmund — Katowice, ul. Wierzbowa 16.
Wilk January brat. — Warszawa, Czerniaków, Klasztor Bernard.
Wrześniowski Zygmunt inż. — Gdańsk-Wrzeszcz, Kościuszki 28 m. 3.
Zalewska Halina — Zakopane, Droga do Białego, „Świtezianka".
Żółciak Kazimierz — Piastów, Mickiewicza 9 m. 2.

Zmiany adresu:

Dulewicz Jerzy — Bydgoszcz, Gdańska 5/I.
Hermanowicz Henryk — Szczytno, Zamek, Liceum Warmińsko-Mazowieckie.
Jakimiec Roman — Bytom, Wrocławska 5 m. 5.
Kwaśniewski Edward — Wrocław, Jutrzenki 63 m. 3.
Lubosiewicz Tadeusz mgr — Poznań, Kasztelańska 83.
Przypkowski Tadeusz dr — Jędrzejów, Rynek 8.
Śledziewski Piotr ks. dr — Wrocław, Archiwum Archidiecezalne.
Dudziak Józef — Sławno, woj. szczecińskie, Starostwo Powiatowe.
Jaraczewski Jerzy — Łódź, Traugutta 8, Internat Filmowy.

Epitafium

Dnia 2 sierpnia br. zmarł w wieku lat 86 Alexis Keighley, jeden z największych fotografików świata, z pochodzenia Anglik. Zmarły był honorowym członkiem Royal Photographic Society oraz prezydentem London Salon of Photography.

W 1946 r. zmarł w Radomiu Czesław Paschalski, znany sprzed wojny fotografik polski.

Listy do Redakcji

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

Nie lubię przesady, więc tylko z przykrością proszę Pana ponownie o gościnę na łamach „Świata Fotografii". Muszę jednak odeprzeć niesłuszne twierdzenia Edmunda Zdanowskiego w 6 zeszycie tego pisma na str. 36. Nie mogę milczeć, gdy moje rzeczowe wystąpienie w sprawie niewłaściwego używania słowa „fotografika" jest sprowadzane na teren partykularno-osobisty. Nawiasem zauważę, że gdyby mnie ktoś wytknął taką niewłaściwość, to bym wolał tego nie rozmazywać w druku, tylko po prostu — przyjąć do wiadomości pocichu.

Nie wdając się w polemiczne rozwlekłości, odpowiem krótko i na tym z mej strony zamknę dyskusję:

1. Jeśli ktoś prostuje, że dwa razy dwa czyni cztery, a nie pięć, to zarzuty stronniczości nic tu nie mają do rzeczy. Prostując nadużywanie słowa „fotografika", opierałem się na obiektywnym materiale dowodowym. Zwalczałem nie osoby, lecz fakty.
2. Jeśli ruch „młodofotograficzny" w Gdyni oczekiwał ode mnie, podług sugestii p. Zdanowskiego, dobrej rady, to przecież moje wystąpienie było właśnie taką radą a że wypadło w formie dość ostrej, to czyż warto było z tego powodu strzelać z armaty do wróbla? Od tego są starzy, żeby gderali, a młodzi, żeby z tej gderaniny wyciągali realne dla siebie pożytki.
3. Jeśli ktoś ryzykuje twierdzenie (jak to czyni p. Zdanowski), że Bułhak „nie życzy sobie współpracy z młodym ruchem fotograficznym w Polsce, to jest on zaiste — ryzykantem i to bardzo odważnym. Ileż mógłbym wystawić przeciw niemu „legionów młodych", którzy by go zakrzyczeli, że to nieprawda, że Bułhak i owszem, i bardzo nawet, że całe życie nic innego nie robił, że zęby zjadł na kształceniu młodych, i tak dalej, licz do dziesięciu... ale po co? Czy miałbym legitymować się z tego, co jest notorycznie wiadome wszystkim, a w pierwszym rzędzie mojemu adwersarzowi, i to nawet wiadome — na podstawie jego własnego doświadczenia?

Na zakończenie incydentu proponuję, jako że wojna dziś już wyszła z mody, by została zawarta — Treuga Dei. Na spory „de lana caprina" szkoda czasu i atłasu. Lepiej dajmy sobie wzajemnie dowód rozumienia spraw naprawdę dziś ważnych, rzucając do kosza drobne zadrażnienia i ambicyjki, a natomiast stając do istotnej współpracy ręka w rękę, starzy i młodzi, nad rozwojem drogiej nam sztuki fotograficznej, a więc i nad tym, by

„fotografikę" odróżniano od „fotografii" — dokładnie, ściśle i powszechnie. Na tym gruncie spotkamy się zawsze i na pewno — życzliwie i zgodnie.

Zechce Pan Redaktor przyjąć zapewnienia mego prawdziwego szacunku i gorącego uznania dla Jego rzetelnej pracy i wspaniałego pisma

11. 8. 47.

Jan Bułhak

Do Redakcji „Świat Fotografii"

Od chwili powstania Waszego pisma stałem się jego gorącym zwolennikiem, chciałbym by pismo to częściej informowało ogół o stanie i postępach dzisiejszej fotografiki.

Jako fotoamator, czuję, że bez Waszej pomocy nie będzie spopularyzowania i podniesienia poziomu, chociażby fotografiki amatorskiej.

W tym zrozumieniu idąc za przykładem godnym naśladowania ppor. Mierzanowskiego, wpłacam na Wasze konto PKO V-1188 — 1 000.— zł (tysiąc) na potrzeby miesięcznika „Świat Fotografii".

Łączę wyrazy głębokiego szacunku

z poważaniem

Edmund Wegnerowski

Katowice, ul. Wierzbowa 16.

Od Redakcji i Administracji

P. T. prenumeratorom do wiadomości!

Z powodu podwyższenia przez pocztę opłaty za zaliczenie pocztowe, prosimy o przesłanie gotówki za następne numery z góry.

Administracja.

*

Z powodów od Redakcji niezależnych, 6 nr. „Świata Fotografii" opuścił prasę bez korekty literackiej, za co niniejszym przepraszamy Czytelników i Sympatyków naszego pisma.

*

Z powodu trudności korekty, Redakcja prosi o nadsyłanie artykułów w maszynopisach.

*

Apelujemy do wszystkich PT. Czytelników, aby zechcieli łaskawie informować nas w sposób rzeczowy na temat nowości i zdarzeń w kraju, w zakresie fotografii. Tylko tak pojęta współpraca da wyczerpujący obraz spraw dla celów informacyjnych. Poza tym, ponieważ pismo nasze jest jedynym tego rodzaju pismem w Polsce, więc bogaty materiał wiadomości stwarza wartość historyczną, co w obecnym okresie odbudowy ma szczególne znaczenie.

W numerze poprzednim, z braku miejsca, nie zdołaliśmy już zamieścić podziękowania Ogólnopolskiemu Zrzeszeniu Kupców Branży Fotograficznej za tak piękny gest, jakim Zrzeszenie obdarzyło nasze wydawnictwo. W chwili obecnej, gdy wydawanie pisma połączone jest z dużymi trudnościami natury finansowej, subwencja Zrzeszenia Kupców Branży Fotograficznej jest dla nas cenną pomocą. Na tym więc miejscu składamy Ogólnopolskiemu Zrzeszeniu Kupców Branży Fotograficznej na ręce Dyrektora Zrzeszenia p. Kazimierza Gregera publiczne podziękowanie, kwalifikując udzieloną nam subwencję jako czyn wysoce obywatelski i świadczący o zrozumieniu potrzeb kulturalnych, którym służymy.

Analogiczne podziękowanie skierowujemy pod adresem p. por. Jana Mierzanowskiego z Łodzi, który obok wymienionej w nrze 6 kwoty 1000 zł przesłał onegdaj dodatkowo 500 zł.

W akcji pomocy dla naszego pisma wymieniamy również p. radcę Jana Sunderlanda oraz p. Juranda Kurczewskiego, którzy zrzekli się na konto naszego funduszu wydawniczego honorariów autorskich za zamieszczone artykuły.

Errata

W nr 6 str. 17, kol. II. w. 24—26 ma być: Wobec tego filtry najjaśniejsze stosuje się do zdjęć pod światło, oraz do przednioplanowych, zaś do zdjęć odległych dokonywanych w kierunku zgodnym z kierunkiem padania światła stosuje się filtry tym gęściejsze, im bardziej są zamglone odległe plany.

Str. 18, kol. I. w. 28 od dołu zastąpić wierszem: wywoływacza o tej samej temperaturze co powoduje, że przy wywoły-

Str. 19, kol. II. w. 32 od góry winien brzmieć:

stosując odpowiedni czas wywoływania gradację negatywu dostosować do gradacji papieru normalnej. Dawniej podręczniki fotografii mówiły, że wywoływanie należy uważać za ukończone, gdy światła są dostatecznie kryte, obecnie mówią, że należy wywoływać tak długo, aby uzyskać gradację negatywu $\gamma = 0{,}7 — 0{,}8$.

Drobne ogłoszenia

Punkty w których otrzymać można „Świat Fotografii"

Stanisław Bieńkowski, Warszawa, Chmielna 24
Jan Bujak i Ska, Katowice, Rynek 4
K. Budzińska, Wrocław, Plac Solny 19
Spółdzielnia Wydawn. „Czytelnik", Kraków, Plac Mariacki 9
„ „ „ Wałbrzych, Rynek 14
Foto-Ryś, Gdańsk-Wrzeszcz, Grunwaldzka 44
Foto Fł Kudła — H. Cisowa, Kielce, Sienkiewicza 15
Fototechnika, Zabrze, ul. Wolności 267
Foto-Galanteria Alojzy Hoppen, Katowice, Dyrekcyjna 2
Foto-Sklep Furowicz, Kraków, Sławkowska 2
Foto-Marylka Ed. Starzyński, Gniezno, Chrobrego 7
Foto-Drogieria, Poznań, Półwiejska 22
Foto-Sprzęt L. Sempoliński, Warszawa, Praga, Targowa 5
Foto-Rajski, Warszawa, Marszałkowska 38
Foto-Skad Mgr Kotecki, Ostrowiec Kielecki
Inż. E. Falkowski C. I. F., Warszawa, Śniadeckich 18
Foto-Turaj, Rzeszów, Jagiellońska 8a
Foto-Fos Zygmunt Grzywacz, Lublin, Krak. Przedmieście 32
Górzyński, Poznań, Marszałka Focha 51
Gebethner i Wolf, Kraków, Rynek Gł. 23
Edmund Hartwig, Lublin, Kapucyńska 2
Jarczyński Mieczysław Drog. Tęcza, Jelenia Góra, Długa 6
Instytut Filmu Oświatowego
M. Kasper, Łódź, Kilińskiego 210
Antoni Kostyra, Warszawa, Aleje Jerozolimskie 27
Księgarnia Bracia Cieślawscy, Kłodzko, Wita Stwosza 2
„ A. Krawczyński, Gdańsk-Wrzeszcz, Grunwaldzka 66
Klub Miłośników Fotografii, Toruń, Rynek Staromiejski 36
Leonczyk Władysław, Białystok, Sienkiewicza 12
Liceum Fotografiki Tur, Gdynia, Korzeniowskiego 28
Księgarnia Naukowa, Poznań, Fr. Ratajczaka 36
Dom Handlowy „Mikron", Warszawa, Marszałkowska 94
Drogeria Bałtycka Wł. Nowicki, Poznań, Dąbrowskiego 12
Nowak, Poznań, 27 Grudnia 4
Foto-Kino, Warszawa, Aleje Jerozolimskie 63
Feliks Nowicki „Fotografika", Kraków, Św. Tomasza 24
Optyka, Bytom, Dworcowa 7
Optykus K. Błażejewski, Katowice, Mickiewicza 2
Jan Puzyrewski Foto-Artykuły, Warszawa, Wileńska 22
St. Pytlewski, Warszawa, Aleja Jerozolimskie 33
St. Pęcherski, Warszawa, Marszałkowska 99
Ign. Płażewski, Łódź, Piotrkowska 132
Piechula Stanisław, Bielsko, Pasaż K. K. O. 1
Refleks, Warszawa, Marszałkowska 81a
Skroński Maria, Łowicz, Bieruta 44
Sczaniecki „Fotoma", Poznań, Szkolna 11
M. Szuba, Poznań, Pasaż Apollo
Stanisław Schwartz, Radom, Żeromskiego 32
Schabenbeck, Zakopane, Krupówki
Stowarzyszenie Miłośników Fotografii, Śrem, Gimnazjum Męskie
Strzelewicz, Poznań, Paderewskiego 8
Ulatowski Lech — Księgarnia Poznań, Sew. Mielżyńskiego 20
Wielkopolska Księgarnia Nakładowa, Poznań, Aleje Marcinkowskiego 21
Wilak, Poznań, Kantaka 10
J. Wadowski, Gdańsk-Wrzeszcz, Grunwaldzka 79
Wojew. Cech Fotografów, Łódź, Aleje Kościuszki 13
Zając Tomasz, Leszno, Rynek 35

WYDAWCA: Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz. ZASTĘPCA I KIEROWNIK NAUKOWY: Mgr Zygmunt Obrąpalski. KOLEGIUM REDAKCYJNE: Fortunata Obrąpalska, prof. Stefan Poradowski, inż. Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz, Antoni Zdrojewski. Korekta literacka: Mgr Eugeniusz Aniszczenko. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18. Nakład 2000 egz. Druk oraz ilustracje wykonała: Druk. św. Wojciecha w Poznaniu. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się ryczałtem. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: Cała strona = 10 000,— zł; 1/2 strony = 6000,— zł; 1/4 strony = 3500,— zł.
Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).
K-50626

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, ul. Sołacka 13, m. 1.



Kalman Szölösy
Węgry (ze zbiorów R. P. S.)

„Fantazja Wiosenna"
(brom)



Walery Goetel
Kraków

„Wschód księżyca na jeziorze Kigoma"
(brom)



Jan Sunderland
Warszawa

„Terra Antiqua"
(brom)



Władysław Zabierowski
Nowy Sącz

„Krzyż"
(brom)



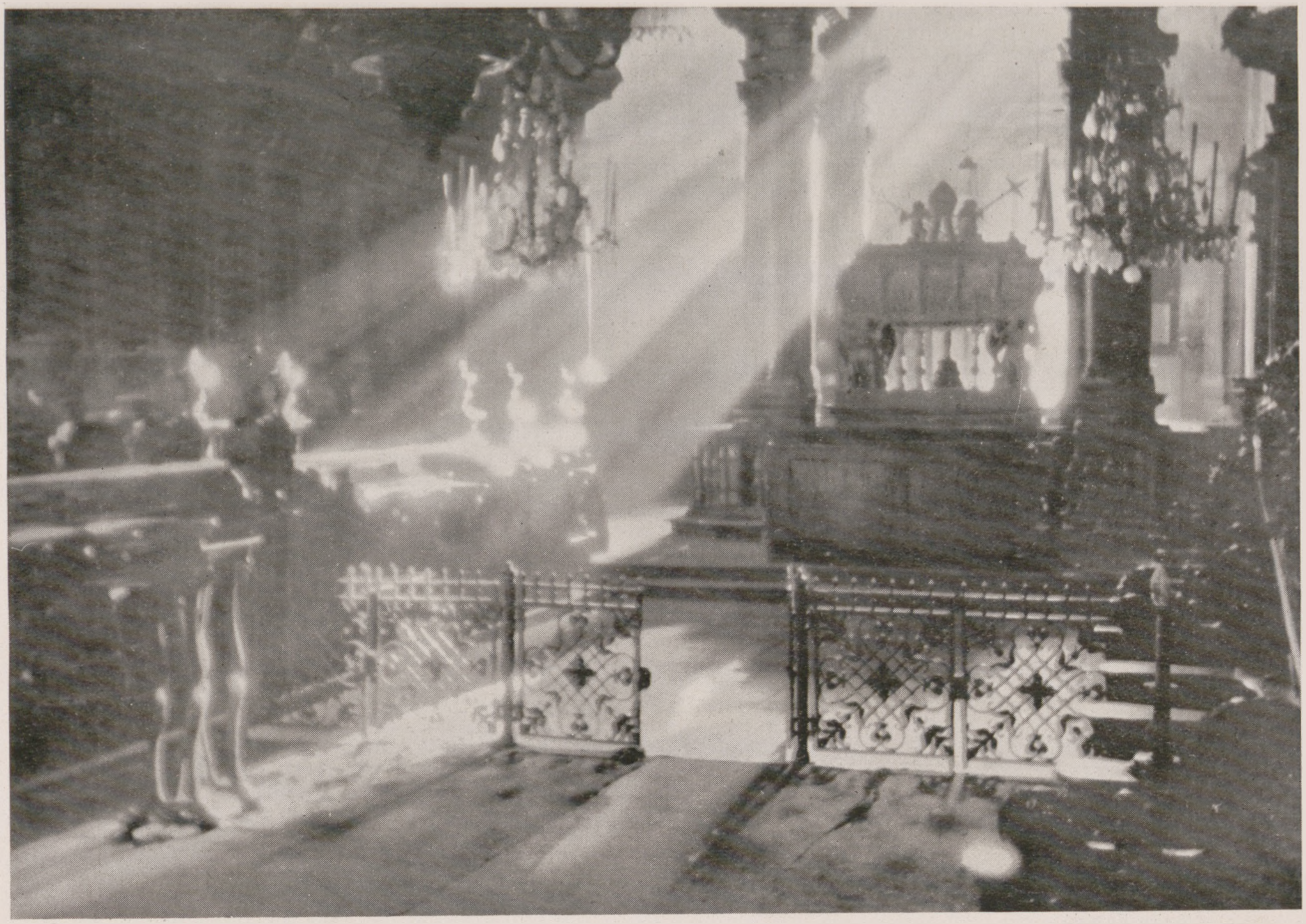
Tadeusz Biliński
Szczecin

„Gdańsk, płonące spichrze nad Motławą"
(brom-wtórnik)



Józef Rosner
Kraków

„Samotna"
(przetłok)



Witold Chromiński
Kraków

„Sarkofag św. Stanisława"
(brom-person)



Marian Kornicki
Opole

„Wysiłek”
(brom)